UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 01115845 8

UNIV.
TORONTO

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/aristoteleearist00rost

2683

Al pr
omaggio della
8-11-21

PRINTED IN ITALY

2071

LGr
A717po
·Yros

Estratto dagli **Studi italiani di Filologia classica**
N. S., II, 1921.

AUGUSTO ROSTAGNI

ARISTOTELE E ARISTOTELISMO NELLA STORIA DELL' ESTETICA ANTICA

Origini, significato, svolgimento della « Poetica »

468618
27.11.47

FIRENZE
STAB. TIPOGRAFICO E. ARIANI
Via S. Gallo, 33
1921

SOMMARIO

Capitolo Primo.

Aristotele davanti al rigorismo di Platone.

Necessità di un' interpretazione *storica* della *Poetica* di Aristotele. — Se Aristotele abbia liberato la teoria dell' arte dai preconcetti morali e utilitari. Sua dipendenza da Platone per le definizioni, le classificazioni, la sistemazione della Poetica. I capi d' accusa di Platone contro la poesia. L' atteggiamento apologetico di Aristotele e le sue risposte: affermazione del carattere universale e *quasi filosofico* della poesia; indifferenza pel contenuto mitico ed eroico: esclusione, per ragioni apparentemente estetiche, degli argomenti immorali; la catarsi delle passioni. — Interpretazione della *catarsi*. Le *passioni* da Platone condannate, da Aristotele difese, come mediatrici di pietà, di filantropia, ecc. Catarsi, come opera di mediazione, di temperamento, di giustificazione morale delle passioni: del pianto nella Tragedia, del riso nella Commedia. Conseguente diversa graduatoria dei generi poetici in Aristotele e in Platone. — Esatta interpretazione della catarsi in Proclo, commentatore di Platone, e in altri neoplatonici. Identificazione di Proclo neoplatonico con l' autore della *Crestomazia*. Concetti aristotelici rintracciati nella tradizione grammaticale facente capo alla Crestomazia: specialmente nei trattati bizantini *De Comoedia*. L' autorità del *Tractatus coislinianus* . . . . . pp. 1-34

Capitolo Secondo.

Le concezioni edonistica e moralistica della poesia e della musica.

Il *piacere* come fine dell' arte Da non confondersi con la catarsi. Dipendenza di Aristotele da Platone nell' interpretare il piacere artistico: come effetto di un *ragionamento*; come effetto di una *simpatia*. Tentativo di giustificare moralisticamente il piacere. Concetto di un *pia-*

cere innocente. Intervento della catarsi. I fatti *impossibili* ed *assurdi* ammessi talvolta nella poesia. — La dottrina musicale di Aristotele a commento della *Poetica*. La musica come semplice riposo dalle fatiche: come mezzo di educazione: come catarsi. Le tre corrispondenti categorie dei canti musicali . . . . . pp. 34-54

Capitolo Terzo.

Dai Pitagorici a Gorgia, da Gorgia ad Aristotele intorno al problema della parola.

La dottrina musicale dei Pitagorici. Loro ideale di vita. Catarsi delle passioni per mezzo della musica, e catarsi del corpo per mezzo della medicina. Contenuto terapeutico e contenuto religioso. La ψυχαγωγία musicale e la μίμησις, interpretate come un processo di simpatia imitativa. Affinità delle armonie e dei ritmi con le inclinazioni dell'anima. La musica come mezzo di educazione, per la sua influenza sui caratteri; come riposo dai travagli: come catarsi, ossia come mezzo di risvegliare artificialmente le passioni per indirizzarle e dominarle. Fonte di piaceri innocenti. Identità di tutta questa concezione con la concezione aristotelica. — La poesia è compresa nel concetto pitagorico della musica. La *parola* (poetica o prosastica) come strumento di ψυχαγωγία e di mimesi. In qual modo la *parola* sia concepita da Gorgia. Affinità della dottrina così retorica come poetica di Gorgia coi principî musicali dei Pitagorici. Damone di Oa. La catarsi tragica conosciuta e presupposta da Gorgia. I concetti della *seduzione* e dell' *inganno* nell'eloquenza e nella poesia Gli *innocenti incantesimi* . . . . . pp. 55-78

Capitolo Quarto.

Il sistema di Aristotele nell' unione della Retorica con la Poetica.

Poesia e Prosa secondo Aristotele. Loro affinità sostanziale Il linguaggio come opera di mimesi. Rappresentazione di oggetti naturali, non creazione spirituale. Conseguente dualismo di forma e contenuto. La mimesi come contrassegno dell' arte non solo poetica, ma (in certo grado) retorica. Concezione gradualistica dell' arte. Estensione del concetto di arte a tutto quanto il linguaggio. Differenza fra gli intendimenti d'Aristotele e quelli dell'estetica moderna. Mancata distinzione della conoscenza *intuitiva* dalla conoscenza *logica*. Confusione del *fantastico* dell'Arte con l'*universale* della Scienza. Mezzo empirico di definire e interpretare più giustamente l'Arte: la ψυχαγωγία e il *piacere*. — La retorica nell' interpretazione psicagogico-voluttuaria dell'Arte. Eredità di Gorgia. Tentativo d'Aristotele di eliminare la parte psicagogica (identificata con

l'elocuzione) e di ridurre tutto ad un nucleo pragmatico-razionale. L'intellettualismo aristotelico: ostacolo a comprendere l'Arte. Genesi della graduatoria costituita dalle tre forme: poesia, retorica, scienza. Tendenza di salvare la poesia e la retorica avvicinandole alla scienza. Posizione infima della poesia. Sforzo per ridurre anche questa ad un nucleo pragmatico-razionale. Il *racconto* come elemento sostanziale della poesia. La legge del *verisimile* e del *necessario*. Il possibile e l'universale della poesia confusi con l'universale della scienza. Esclusione dei fatti *irrazionali*, *impossibili* ecc. Infelicità del punto di vista aristotelico. . . . . pp. 78-103

Capitolo Quinto.

Teofrasto e l'evoluzione dei principî aristotelici nella storiografia letteraria.

Diffusione e sistemazione dell'estetica di Aristotele presso i Peripatetici e gli Stoici. Dalle mani dei filosofi a quelle dei filologi. Le fonti per ricostruire il sistema Teofrasto. Il suo principio fondamentale: uguaglianza qualitativa e differenza quantitativa di Poesia e Prosa La *parola* come strumento di piacere. Graduatoria delle tre forme: poesia, retorica, filosofia. Il concetto dell'*elocuzione ornata*. I tre stili. La categoria ἦθος e πάθος come strumento di critica superiore. I quattro elementi caratteristici della poesia: il *metro*, il *mito*, la *storia*, l'*elocuzione ornata*. L'annessa classificazione delle categorie *poetica*, *poesia*, *poema*, *poeta*, come base di ogni trattazione manualistica. Polemica epicurea contro il formalismo degli Aristotelici. Il binomio *mito-storia* come correzione teofrastea al concetto del *verisimile* di Aristotele. Il *mito* (cioè il *falso*) giustificato col fine del *piacere*. I tre generi della poesia: *drammatico*, *narrativo*, *misto*, e loro suddivisioni. Definizioni teofrastee di Epopea, Tragedia, Commedia. Le basi teoretiche di ciascuna. Ripartizione storica della Commedia: Antica, Mezzana, Nuova: sua origine e significato. Concetto peripatetico di una Commedia ideale. Costituzione tecnica del Dramma. Forme del ridere . . . . . pp. 103-143

Epilogo . . . . . pp. 144-147

Capitolo Primo.

Aristotele davanti al rigorismo di Platone.

I concetti che costituiscono la *Poetica* di Aristotele e che sono, poi, la base di quasi tutta la critica letteraria nell'antichità, non trovano chiarimento e risoluzione nel semplice esame dell'operetta a noi pervenuta: anzitutto, perchè, dei due libri di cui originariamente essa constava (1), non ci è pervenuto

(1) Ciò risulta in modo ineccepibile dalla tradizione storica, nè ha fondamento la tesi contraria, sostenuta, per es., da Galati-Mosella, *La genesi e il carattere fondamentale della « Poetica » d'Arist.* (Palermo, 1910), secondo cui l'opera sarebbe giunta a noi completa in un libro. Quanto alla tradizione manoscritta, anch'essa può fornirci qualche utile elemento, se non per stabilire l'epoca in cui la perdita avvenne, almeno per confermare il carattere mutilo dell'opera. Essendo ormai sfatata l'opinione dell'unicità di valore del *Parisinus* A^c, acquistano notevole importanza le osservazioni del Vitelli, in « Studi ital. di Filol. class. », II, p. 505 e di C. Landi, ibid., III, p. 70 sul testo del Riccard. 46, dove, oltre alla chiusa solita, della vulgata, seguono alcune parole che paiono annunciare il contenuto del 2° libro (vedi qui avanti p. 13, n. 2). — Affatto insignificante è il recente studio di A. Ph. Mc Mahon, *On the 2 Book of Arist. Poet. etc.*, in « Harvard Studies in class. Philol. », XXVIII (1917), pp. 1-46, il quale, sostenendo la tesi di un unico libro, attribuisce al dialogo *Περὶ ποιητῶν* tutto ciò che si cita come appartenente al perduto libro. — Che questo libro fosse, invece del secondo, il primo e trattasse i problemi generali dell'Arte, nonchè i principî delle singole arti, pittura, scultura, musica ecc., è ipotesi inverisimile di S. Haupt, « Philologus », LXIX (1910), pp. 252-63, tale che, anche *a priori*, non risponde al concetto e al carattere della trattazione d'Aristotele.

che il primo: poi, perchè non è composta in forma veramente sistematica; infine, perchè non c'è sistema il quale si lasci interpretare fuori della *storia*, vale a dire fuori dell'ordine reale di idee e di fatti che lo hanno determinato. È dunque assolutamente necessario rifare la genesi dell'opera, seguirne quanto più si può lo sviluppo, se si vuole ch'essa sia, non ciò che pare a ciascuno di noi, ma ciò che era nel pensiero dell'autore, in conformità con le tendenze intellettuali e coi tempi di lui.

Questo lavoro non si compie se non per mezzo di una paziente indagine attraverso fonti di età e di carattere svariato, filosofi, grammatici, scoliasti, compilatori, spesso trascurati o disprezzati, ciascuno dei quali bisogna interrogare e collocare al suo giusto posto. Ora è presumibile che, su temi tante volte discussi (come ad esempio quello della *catarsi*), buona parte degli elementi utili alla dimostrazione siano stati in qualche modo raccolti ed affacciati: anzi è certo che Iacopo Bernays, nelle sue memorabili *Zwei Abhandlungen ueber die aristotelische Theorie des Drama* (1), ha posto, per alcuni problemi, una base larga e sostanzialmente esatta alla ricerca: come più di recente Giorgio Finsler, in *Platon und die aristotelische Poetik* (2), seguendo i geniali suggerimenti del Wilamowitz (3), ha percorso quasi tutti i tramiti che uniscono l'opera aristotelica con le dottrine del Maestro e che giovano a spiegarla storicamente. Ma, tanto questi quanto altri studiosi, si sono limitati a richiamare l'attenzione su separati elementi, in cui ciascuno ha creduto di trovare la soluzione, senza sottoporli ad una visione organica, senza fonderli in quell'immagine ricostruttiva della realtà, che è la sola atta a produrre la persuasione, perchè la sola in cui i disparati elementi prendano valore. Quindi l'incoerenza dei risultati, la inefficacia dei mezzi diversi e, in apparenza, inconciliabili, ha condotto al già criticato scetticismo verso ogni sorta di documento

(1) Berlino, 1880. La prima parte anche in « Abhandl. d. hist.-philos. Ges. in Breslau », 1857; la seconda in « Rhein. Mus. », VIII (1853), pp. 561-96.

(2) Lipsia, 1900. Questo libro ha quasi interamente soppiantato la precedente dissertazione di C. Belger, *De Aristot. etiam in Arte poet. componenda Platonis discipulo* (Berlin, 1872).

(3) In *Aristot. u. Athen*, I, p. 321 sgg.

che non sia il testo stesso, astrattamente considerato, di Aristotele. E perciò, intorno al pensiero del nostro autore, sul testo aperto della *Poetica*, si sono viste e si vedono, modernamente, sorgere interpretazioni, seducenti forse, ma arbitrarie, e con tutto il carattere della alterazione storica (1).

Da questa alterazione noi ci proponiamo di liberare volta per volta i vari concetti, fino a raggiungere il carattere complessivo del sistema estetico di Aristotele: che è anche (come sarà appositamente dimostrato), attraverso all'elaborazione di Teofrasto e della scuola peripatetica, il sistema di quasi tutta la critica letteraria nell'antichità.

*
* *

La *Poetica* non è un libro polemico nel senso vero e proprio della parola, perchè (se si prescinde da alcune questioni specialissime, appartenenti più alla grammatica ed all'esegesi, che non alla poetica, come sono gli *ἀπορήματα Ὁμηρικά* (2) ed altre consimili) l'autore non si mette in posizione dialettica, non discute le proprie affermazioni, non fa confronti con coloro a cui attinge o da cui si discosta. Cionondimeno risulta evidente, per chi un poco conosca il movimento intellettuale e gli scritti del tempo, che ogni sua proposizione è composta a ragion veduta, con la coscienza dell'accordo o del disaccordo suo verso gli insegnamenti fino allora impartiti nelle scuole dei Retori e, soprattutto, verso le idee indimenticabili che in materia di musica e di poesia ripetutamente aveva espresse Platone, specie nei libri della *Repubblica*.

Il punto di vista di Aristotele, per necessità stessa di cose, veniva sulle prime ad essere diverso da quello di Platone, e

(1) Alludo specialmente a M. VALGIMIGLI, *La Poetica d'Aristotele* (Bari, 1916), ed a L. RUSSO, *La catarsi di Aristot.* (Caserta, 1919). Fra gli stranieri cito ad es. S. H. BUTCHER, *Aristotle's Theory of Poetry a. Fine art* (Londra, 1898). Però, questa medesima tendenza è osservabile anche in interpretazioni di altri tempi e di altro colore, parecchie delle quali, dal Rinascimento in qua, possono vedersi descritte in TOFFANIN, *La fine dell'Umanesimo* (Torino, 1920), *passim*.

(2) Cap. 25, che è come un estratto dall'opera speciale composta con questo titolo da Aristotele.

doveva predisporlo a considerare l'arte sotto una certa specie di autonomia, cioè quasi indipendente da fini pratici e morali. Egli infatti studiava la poesia in *sè stessa*, facendone due libri appositi (e però cominciava con quelle parole: *Περὶ ποιητικῆς αὐτῆς*), mentre Platone se ne occupava — diciamo così — per incidenza, in opere politiche, per le applicazioni che potesse avere nell'educazione dei cittadini. Aristotele la prendeva come un ramo dello scibile, o come una parte (allora s' intendeva) di realtà oggettiva, la quale in quanto esiste, in tanto merita di essere analizzata; mentre Platone la considerava come uno strumento, il quale tanto vale quanto serve allo scopo prefisso.

È questa una differenza intrinseca, un effettivo progresso che il discepolo abbia compiuto sulle vedute del maestro? Oppure è un fatto esteriore, che non dipende da mutate concezioni ma dai diversi limiti occasionalmente fissati alla trattazione? La risposta non può essere data che dal seguito della ricerca. Per ora importa che il problema sia posto, e che si tolga peso all' impressione del primo superficiale confronto fra i due filosofi.

Le linee direttive di tutto quanto il sistema e la classificazione scientifica sono schiettamente platoniche. Da Platone è, anzitutto, derivata la definizione (già prima contenuta nella coscienza dei Greci, ed espressa nell' insegnamento di Gorgia e di altri sofisti: ma per lui insignita di un più solenne battesimo filosofico), la definizione dell'arte come *mimèsi* (1): dove

(1) Recentemente P. Cauer, *Terminologisches zu Plat. u. Aristot.* « Rhein., Mus. », LXXIII (1920), pp. 161-68, ha sostenuto, contro l'opinione comune e contro le profonde dimostrazioni del Finsler, op. cit., p. 15 seg., che il termine *mimesi* abbia in Platone il solo significato specifico concernente le forme *drammatiche* della *poesia*: mentre il significato universale, che si applichi a tutto il concetto di *arte*, sarebbe introdotto per la prima volta da Aristotele. Ora, le sottigliezze verbali del Cauer hanno apparenza di verità solo perchè Platone, nei luoghi della *Repubblica*, è effettivamente interessato a circoscrivere e distinguere quella tal forma di poesia che è mimesi per eccellenza; ma non hanno nessuna sostanza di verità, quando si osservi che di questa stessa distinzione è presupposto indispensabile il concetto di una mimesi generica ed universale. Il quale concetto è già anteriore a Platone. Su questo punto è in aperto errore, non solo

in fondo non era superato il concetto di una specie d'artificio, mediante il quale l'autore, non tanto produca la realtà interna del proprio spirito, l'impressione che in esso fanno le cose, quanto imiti e rappresenti, con maggiore o minore fedeltà, la realtà esterna delle cose, delle persone e dei fatti umani, sieno questi avvenuti o sieno soltanto supposti (1). Da Platone è parimenti dettato il concetto che fa della Tragedia una continuazione (in meglio o in peggio, per ora non importa) dell'Epopea (2): anzi da lui deriva la divisione generale dei generi poetici informata al diverso grado della mimesi: per cui abbiamo una poesia propriamente *mimetica* o *drammatica* o *attiva* (*ὅλῃ διὰ μιμήσεως*, in Platone), che è la forma più avanzata, dove lo scrittore non parla in nome proprio ma imita persone che agiscono; e una poesia *espositiva* o *narrativa* (*ἁπλῇ διήγησις, δι' ἀπαγγελίας*): fra le quali due oscilla un terzo genere che combina le caratteristiche di entrambe (*ἡ δι' ἀμφοτέρων*, detto anche *κεκραμένος τύπος* in confronto coi due precedenti, *ἄκρατοι*), e cui i trattatisti daranno il preciso nome di *mista* o *comune* (3).

il Cauer, ma anche il FINSLER, op. cit., pp. 11-12, che afferma non trovarsi traccia di teoria della mimesi precedente a Platone. Dimostreremo, in cap. III, come fosse già compresa nell'insegnamento musicale dei Pitagorici (e PLATONE, *Resp.* III, 399 *a* sgg., 401 *a*, la applica pure alla musica, desumendola da Damone). Vedi poi ARISTOFANE, citato più avanti p. 7. Quanto a Gorgia, cf. SUESS, *Ethos* (Lipsia, 1910), p. 88 sgg.

(1) Su questo punto (che contraddice a VALGIMIGLI, op. cit., p. XXXIX sgg.), vedi cap. IV.

(2) *Resp.*, X, 595 *c*, 598 *d*, 605 *c*, 607 *a*; *Theaet.*, 152 *e*.

(3) La tripartizione in Platone risulta da *Resp.*, III, 392 *d* sgg. Quanto ad Aristotele, è fondamentale il discusso brano *Poet.*, 3, 1448 *a*, 20-25, dove la tripartizione stessa mi pare evidente, anche se non si accettino le correzioni a tal uopo proposte (su cui vedi VAHLEN-SCHÖNE, *Beitrage zu Arist. Poet.* (Lipsia, 1914), pp. 246-47), che non sono affatto necessarie, purchè si virgoli convenientemente la lezione ms.: *καὶ γὰρ.... μιμεῖσθαι ἔστιν, ὅτὲ μὲν ἀπαγγέλλοντα — ἢ ἕτερόν τι γιγνόμενον ὥσπερ Ὅμηρος ποιεῖ, ἢ ὡς τὸν αὐτὸν καὶ μὴ μεταβάλλοντα —, ἢ πάντας ὡς πράττοντας καὶ ἐνεργοῦντας τοὺς μιμουμένους*. Cioè: abbiamo le due grandi categorie platoniche, l'*ἀπαγγελία* e la *πρᾶξις*; di cui la prima si suddivide in *ἀπαγγελία* mista, dove l'autore assume spesso persona d'*altri*, come in Omero, e *ἀπαγγελία* vera e propria, dove la persona dell'autore n o n m u t a, come nel Ditirambo (e Pla

Da Platone stesso discende l'altra grande classificazione fondata sul carattere etico del contenuto: da una parte la poesia seria, che imita soggetti nobili ed elevati, ed è l'Epopea e la Tragedia: dall'altra la poesia faceta, che imita soggetti vili o, comunque, spregevoli, cioè la Giambica e la Commedia (1).

Come si vede, in questo caso Aristotele è tutt'altro che deciso a liberare la teoria dell'arte da ogni ingerenza morale od utilitaria, nel modo che oggi si vorrebbe. Tanto poco vi è deciso che non dubita di accogliere insieme con la classificazione predetta anche un principio di massima, il quale in Platone s'intende sùbito, perchè gli era suggerito dal suo spirito di condanna della Poesia, ma fuori di questo spirito (o, almeno, fuori di ogni considerazione etica, comunque impostata, a condanna o a difesa) riuscirebbe assurdo ed equivoco: voglio dire che alla poesia nobile si dedicarono gli scrittori più austeri (Platone disse, chiaro e tondo, gli *onesti*), alla poesia faceta i più bassi (2). « Si separò la Poesia secondo le diverse indoli dei poeti. I più austeri rappresentavano le azioni nobili e di nobili personaggi; i più vili rappresentavano le azioni di gente da poco. Questi fecero, dapprima, invettive personali; quelli, inni ed encomi ».

tone aveva proprio detto, con parole che Aristotele ricopia: *σμικρὰς τὰς μεταβολὰς ἔχουσα*, *Resp.*, III, 397 *b*). Quindi non ha fondamento il contrasto che dai critici per lo più s'immagina fra una pretesa bipartizione aristotelica e la tripartizione platonica. — Arbitraria mi sembra anche l'interpretazione di O. Immisch, in « Festschrift für Gomperz » (Wien, 1902), pp. 259-61, ispiratagli dal Gomperz stesso, *Zu Arist. Poet.*, III, in « Sitz.-ber. Wien. Akad. », CXXXV (1896), IV, p. 37, secondo cui la classificazione di Aristotele modifica e supera i concetti platonici, nel senso che Omero vi rappresenti non una forma *mista*, ma la forma *oggettiva* e *pragmatica* nella quale il poeta si immedesima con la persona e con gli oggetti rappresentati, mentre nella forma *soggettivo-narrativa* l'autore espone sè stesso. Ciò si trova contraddetto da Aristotele stesso a p. 1460 *a* sgg., dove, in assoluta coincidenza con Platone, è riconosciuto che Omero (pur in grado minore di tutti gli Epici) parla qualche volta in persona propria e non è allora *μιμητής* nel vero senso della parola. — Cf. poi cap. V.

(1) Plat., *Leg.*, VII, 810 *e*, 817 *a*, VIII, 838 *c*; *Theaet.*, 152 *e*. Arist., *Poet.*, 3, 1448 *b*, 24 sgg. e *passim*. — Cf. Finsler, op. cit., p. 45 sgg., 198.

(2) Plat., *Resp.*, III, 396 *c* sgg.

Non è difficile, infatti, riconoscere ivi quel medesimo cànone di critica elementare e popolaresca, in omaggio al quale le genti di tutti i tempi, e specialmente gli antichi, si compiacciono di giudicare della moralità degli scrittori: per cui Saffo è diventata una specie di cortigiana ed Anacreonte un vecchio amoroso. Di un tale principio Aristofane ha fatte frequenti applicazioni; ed anche ne ha esposta, col suo tono burlesco, la teoria in un importante passo delle *Donne alla festa Tesmoforia*, in cui si rispecchiano niente meno che i concetti della mimesi, già ridotti in termini scientifici dalla retorica contemporanea (1).

Se dunque in tal modo era legato il sistema estetico di Aristotele alle dottrine del Maestro, si comprende com'egli non potesse lasciare senza una risposta (esplicita od implicita poco importa) la parte più viva e scottante della trattazione platonica: che conchiudeva, come ognun sa, con la condanna della Poesia: condanna pronunziata in nome della Ragione e determinata dal già fatto esame di ciò ch'essa poesia è nella natura, nel contenuto e negli effetti suoi. Noi ci attendiamo quindi naturalmente che, come egli ha stimato degno fare la teoria di quest'arte, così, almeno definendone la natura, il contenuto, gli effetti, la sottragga in qualche modo agli aggravi che le erano stati rivolti.

I capi d'accusa elevati da Platone si riassumevano in tre principali. Primo: la poesia non esprime l' *idea* originaria delle cose, la realtà vera, a cui soltanto la filosofia può arrivare, ma imita l' *idolo* di esse, cioè le loro pallide manifestazioni in natura: si trova quindi lontana di tre gradi dal *Vero* (2). Secondo: essa è sconveniente ed immorale nelle sue rappresentazioni, perchè, quando imita gli Dei e gli Eroi, applica a loro la mediocrità, i vizi, le passioni dell' umana natura (3), e, quando imita gli uomini, pone (contro ogni sentimento di giustizia) i malvagi in istato di felicità, i buoni nella disgrazia (4). Terzo: non si

(1) *Thesm.*, v. 148 sgg. Vedi anche *Acharn.*, v. 410 sgg.

(2) *Resp.*, X, 596 sgg.

(3) *Resp.*, II, 377 *d*-383 *c*; III, 386-92.

(4) *Resp.*, III, 392 *a-c*; II, 380 *b*, *c*, 363-64; e specialmente *Leg.*, II, 660 *e*.

fonda sulla regione alta e razionale dell'anima, anzi agita le basse passioni, che culminano nel piacere e nel dolore (1).

Rispetto al primo capo, Aristotele era già *a priori* disimpegnato, senza bisogno di scuse o di obiezioni, perchè tutti sapevano com'egli non aderisse alla teorica delle *idee*. Ma è importante e significativo ch'egli senta egualmente l'opportunità di contraddire, per altra via, all'affermazione platonica e mettere in rilievo il carattere *universale* (*τὸ καθόλου*) e pressochè filosofico della poesia. A ciò arriva istituendo il famoso e magnifico confronto fra *poesia* e *storia* : questa fatta per rappresentare le cose *avvenute* e quindi rivolta al particolare, quella le cose *possibili* e quindi rivolta all'universale (2). Qui la concezione aristotelica, pur movendo da un principio esatto, non riesce a distinguere la vera natura dell'arte, anzi confonde l'*immaginabile*, fantastico puro (che è individuale e concreto non meno dei fatti della storia), con l'universale e l'astratto della scienza (3). Ma ciò si capisce, perchè (a non dire degli altri motivi che vedremo poi) quella concezione non occupa il centro del suo spirito nè del suo sistema ; sopraggiunge di sbieco a recare un argomento o una giustificazione contro la condanna platonica.

Il secondo capo creava invece un imbarazzo nuovo, a cui non era facile opponesse solidi argomenti chi non aveva affatto raggiunto il moderno concetto di soggettivismo e liricità dell'arte. Esso si componeva, intanto, di due parti. Per la prima parte, concernente gli Dei e gli Eroi, Aristotele gira l'ostacolo : cioè tace (con un silenzio che è più significativo di ogni discorso) il carattere eroico e mitico della poesia. Ricordiamoci infatti. Fu molte volte rilevata, come una strana manchevolezza, quella per cui la Tragedia è da lui definita una semplice *azione seria*

(1) *Resp.*, X, 603 *d*-607 *c* ; III, 386 sgg.

(2) *Poet.*, 9, 1450 *a*, 36-1451 *b*, 32.

(3) Ciò è ottimamente osservato dal Croce, *Estetica*[3] (Bari, 1909), p. 191, il quale in questo e nei pochi altri cenni sulla *Poetica* di Aristotele dà esempio del metodo, veramente storico, che desideriamo nello studio degli antichi pensatori. Quindi, contrasta con le comuni interpretazioni. — La relazione con Platone, per questo e per il successivo « capo d'accusa », è sfuggita anche al Finsler, op. cit.

(πρᾶξις σπουδαία) senza l'attributo dell'eroico e del leggendario, il quale era pur tanto essenziale nel dramma antico, secondo il comune sentimento dei contemporanei (1). Si escogitarono varie giustificazioni, più o meno parziali. Certo, Aristotele ricadeva con ciò nella già accennata concezione, che confonde il fantastico dell'arte con l'universale e l'astratto della scienza. Lo si vede così bene dal modo come generalizza — ogniqualvolta gli accade — il contenuto mitico di drammi e di poemi (2). Ma a ricadervi egli era anche mosso dalla necessità di eludere l'accusa platonica. Troveremo che, cessata questa necessità, i suoi successori, a cominciare da Teofrasto, ristabiliscono il concetto divino-eroico dell'Epopea e della Tragedia (3).

Per l'altra parte, concernente il modo immorale di rappresentare gli uomini, è importante l'espediente a cui il nostro filosofo ricorre. A un certo punto della *Poetica* — dove meglio si scoprono talune tendenze normative dell'opera, e al teorico puro sembra sottentrare il precettore — egli prescrive che « la Tragedia non porti sulla scena in atto di passare dalla felicità alla infelicità uomini buoni, poichè questo non ispira i sentimenti tragici della pietà e del terrore, ma solo ripugnanza (μιαρόν); e neanche i malvagi dalla infelicità alla felicità, poichè, fra tutti i casi, questo è il più contrario allo spirito tragico, non contenendo nessuno dei requisiti, nè il sentimento d'umanità e di giustizia (φιλάνθρωπον), nè la pietà e il terrore » (4). Qui è chiaro che Aristotele fa il massimo sforzo affinchè le situazioni immorali, che il Maestro aveva rimproverate, vengano di per sè eliminate, con semplici ragioni estetiche: quindi le dimostra non rispondenti all'effetto tragico, il quale scaturisce da quei de-

(1) *Poet.*, 6, 1449 *b*, 24. — Vedi che cosa ne dice il WILAMOWITZ, *Eurip. Herakl.*, I, p. 108 sgg.

(2) Specialmente 17, 1455 *b*, 2-13, 16-23.

(3) Vedi cap. V.

(4) 13, 1452 *b*, 34 sgg. Vedi anche 18, 1456 *a*, 21: τραγικὸν γὰρ τοῦτο καὶ φιλάνθρωπον, con le successive esemplificazioni dell' « uomo astuto e malvagio ch'è tratto in inganno » e dell' « uomo forte ma ingiusto che rimane sopraffatto ». S' intende che nella comune interpretazione di φιλάνθρωπον (tradotto da VALGIMIGLI, op. cit., pp. 45, 74, come « ciò che soddisfa il gusto del pubblico »), sfugge completamente il valore del concetto. Bene il FINSLER, op. cit., pp. 126-27.

terminati sentimenti, pietà e terrore. Lo sforzo, naturalmente, riesce solo a metà, perchè, se si sale alle origini, e si cerca come mai i sentimenti siano circoscritti alla pietà e al terrore, e, soprattutto, come mai da essi si sprigioni o ad essi si aggiunga, arcanamente, la *filantropia*, bisogna convenire che la limitazione non ha altri criterî se non pratici e morali.

Quindi, per Aristotele, l'autonomia dell'arte balena sempre alla superficie, come sintomo, come aspirazione, come irradiazione naturale di una verità incoercibile: ma non è sorretta, all'interno, dalle ragioni teoretiche del problema risolto, della verità conquistata. Chi ci segue e resiste alla tentazione di ammodernare l'antico, deve distinguere d'ora innanzi fra sintomo, da un lato, e problema risolto, verità conquistata, dall'altro. Ciò parrà tanto più chiaro quando, fra breve, avremo dimostrato che quella *filantropia*, frammischiantesi ai criterî estetici, non è altro se non la *purificazione*, cioè l'esito morale, dei sentimenti di pietà e terrore, nella poesia seria: la purificazione e l'esito morale del riso, nella poesia comica.

Il terzo ed ultimo capo d'accusa era di gran lunga più grave, perchè implicava il contenuto intimo e fisso di ogni poesia, dal quale, quindi, non si sarebbe potuto in modo alcuno astrarre. Tanto più grave in quanto Aristotele stesso non negava essere i sentimenti e le passioni — *πάθη* o *παθήματα* — quasi perturbazioni dell'anima, contrarie all'ideale del saggio: il quale, certamente, si avvicina al *φρόνιμον καὶ ἡσύχιον ἦθος* di cui parla Platone, ed a cui, secondo Platone, la poesia reca nocumento. Senonchè, mentre il Maestro, con l'abituale suo radicalismo aveva giudicato di estirpare le passioni, per lasciar sussistere la sola parte razionale dell'anima, introducendo così quel famoso ideale di *apatia* che sarà più tardi adottato ed imposto, come religiosa condizione di vita, dagli Stoici: Aristotele — col maggiore senso pratico che lo contraddistingue — suggerisce subito le debite cautele. A lui lo studio delle scienze naturali e, specialmente, della medicina, ha insegnato esservi elementi e forze maligne, le quali esercitano un'utile e buona funzione nella vita. Il toglierle di mezzo può provocare mali peggiori. Così le passioni, nella psiche, costituiscono una necessaria base per le forze della volontà. « Vi sono passioni le quali, purchè siano

convenientemente adoperate, fungono come armi ai fini della virtù » (1). Un esempio è l' ira, la quale « è per la virtù come uno sprone: estirpata essa, l'animo resta inerme, pigro ed inetto alle grandi imprese » (2). Tutto sta che questi affetti sieno scelti: sieno commisurati allo scopo buono; sieno moderati con cura e circospezione: ovvero anche *purificati* e *purgati* dei loro eccessi (3). Poichè, in conclusione, il sapiente non deve tanto essere senza passioni, quanto con moderate passioni: *οὐκ ἀπαθὴς μέν, μετριοπαθὴς δέ* (4).

Basta porre il problema in questi termini, generali, per prevedere quale, anche nel caso specifico della poesia, sia stata la soluzione. Come dagli altri capi d'accusa Aristotele si è

(1) Presso SENEC., *De ira*, I, 17, 1; III, 3, 1. Con questo frammento di traduzione latina è utile confrontare *Polit.*, I, 2, 1253 *a*, 33-35, dove *ὄπλα* sono le *passioni* (purchè si conservi la lezione manoscritta che molti, per mancata intelligenza, correggono). Similmente le passioni eran chiamate *στρατιῶται*: vedi PHILOD., *De ira*, col. XXXIII, 17-19, p. 69 Wilke, confrontando con SENEC., *ibid.*, I, 9, 2. — L'opera in cui Aristotele aveva svolto questa sua dottrina, intorno alle passioni, è perduta. Perciò l' importante argomento, ricostruibile solo da rari e dispersi frammenti, è quasi del tutto trascurato, o svisato, negli studiosi del nostro filosofo. Qualcosa in GOMPERZ, *Zu Philodems Büchern v. d. Musik* (Wien, 1885), p. 25, che ad Aristotele giustamente riferisce le citazioni contenute in PHILOD., *De Mus.*, p. 43 K. Del resto, anche negli scritti a noi conservati, specialmente nell' *Etica Nicomachea*, Aristotele ha più di un accenno in difesa, per es., del *θυμός*: vedi *Eth. Nic.* III, 11, 1116 *b*, 23; IV, 11, 1125 *b*, 26 sgg.; cf. *Eud.* III, 3; *M. M.* I, 22.

(2) Presso SENEC., loc. cit. Vedi inoltre PLUTARCH., ap. STOB., *Flor.*, XX, 70; CICERON., *Tuscul.*, IV, 43, 48; *Acad. prior.*, II, 44, 135; PHILOD., *De ira*, col. XXXI, 31-39; XXXII, 10-22, pp. 65-67 Wilke; e cf. coi luoghi dell' *Eth. Nic.* citati nella nota precedente.

(3) Termini e specificazioni contenuti in un estratto latino di ERODE ATTICO, ap. GELL., XIX, 12, che è la più ampia descrizione del punto di vista peripatetico intorno ai *πάθη*: specialmente *moderandos esse igitur sciteque consideratque purgandos* (*affectus*) *censebat*. Questo brano non era ignoto al BERNAYS, *Zwei Abhandl.*, pp. 66, 113-14, che però non seppe valersene se non a scopo accessorio, di raffronto verbale. Concetti analoghi si notano altresì nel trattatello di PLUTARCO, *De virt. mor.* (vedi p. 443 *e* sgg.), il quale, si sa, è tutto impregnato di aristotelismo.

(4) Presso LAERT. DIOG., V, 31.

disimpegnato, in breve, parte tacendo il carattere eroico, parte affermando l'universalità e la sostanza morale della poesia: così anche da questo terzo capo egli si libera, d'un tratto, introducendo il concetto della *purificazione* delle passioni: *κάθαρσις τῶν παθημάτων*.

In qual modo intenda questo concetto — che, per sè e per le discussioni che vi furono fatte, appar subito fondamentale —, quali particolari funzioni gli ascriva, di dove infine lo attinga, analizzeremo punto per punto (1).

*
* *

Per la parte a noi pervenuta della *Poetica*, Aristotele non nomina la catarsi se non una volta sola, nella celebre definizione della Tragedia, dove dice che questa è una *πρᾶξις, δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν* (2). Fuori di lì, in tutto il corso della trattazione, quantunque minutamente egli esamini forme ed effetti artistici della Tragedia, non ritorna più su quella parola. Ma ciò si spiega naturalmente nella mia tesi, perchè la catarsi non ha il significato estetico che moderni interpreti le vorrebbero attribuire (e l'identificazione di *κάθαρσις* con *ἡδονή* mi sembra teoricamente un assurdo, essendo la prima un *atto*, la seconda un *sentimento*) (3), ma ha un significato pratico e morale, adempiendo all'ufficio di eliminare, una volta tanto, l'appunto platonico circa l'azione nefasta dei *παθήματα* nella poesia.

Ma della catarsi il nostro filosofo tratta anche, con una certa diffusione, nel libro VIII della *Politica*, come di un fenomeno che si accompagna a certe forme di musica chiamate *πρακτικὰ καὶ ἐνθουσιαστικὰ μέλη*, esercitanti la loro azione sulle

(1) Non diamo qui la bibliografia di questo argomento, che occuperebbe troppo spazio. Ci limiteremo ad indicare nel corso della trattazione gli indirizzi principali da cui ci scostiamo. Una chiara esposizione delle varie interpretazioni, fino al 1900, diede N. Festa, *Sulle più recenti interpret. della teoria aristot. della catarsi* (Firenze, 1901). Dopo d'allora molto ancora si scrisse; poco o nulla fu aggiunto di nuovo e di conclusivo.

(2) 6, 1449 *b*, 24-8.

(3) Vedi cap. II, pp. 35-36.

indoli passionali (*τοὺς ἐλέημονας καὶ τοὺς φοβητικοὺς καὶ τοὺς ὅλως παθητικούς*). E dice di riservare una più chiara definizione del concetto ai libri della *Poetica*: *τί δὲ λέγομεν τὴν καθαρσιν, νῦν μὲν ἁπλῶς, πάλιν δ' ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς ἐροῦμεν σαφέστερον* (1). Da queste parole si ricavano due importanti conseguenze. In primo luogo, la definizione scientifica della catarsi, non trovandosi nel testo a noi conservato, doveva appartenere al secondo libro (2) ed essere presumibilmente connessa con la teorica della poesia faceta (Giambica e Commedia): e ciò ci apparirà tanto più probabile quando vedremo che la Commedia agita passioni, in certo senso, più basse di quelle della Tragedia, e perciò richiede una giustificazione più esplicita. In secondo luogo, la catarsi viene, in sostanza, ad essere identica alla catarsi musicale: e ciò dà evidentemente torto a coloro i quali pensano di prescindere dai capitoli della *Politica* e intendere la catarsi tragica in senso estetico-soggettivo. In realtà la catarsi musicale, con cui quella poetica si identifica, è da Aristotele presentata come un'operazione tra medica ed orgiastica mediante la quale gli uomini trovano sfogo alle loro passioni e, in conseguenza di ciò, si sentono alleggeriti ed allietati (*κουφίζεσθαι μεθ' ἡδονῆς.... ὥσπερ ἰατρείας τυχόντας καὶ καθάρσεως*).

Sui capitoli della *Politica* avremo occasione di ritornare più avanti, allorchè si dovrà comprendere il problema dell'arte nella sua interezza (3). Per ora ci preme dimostrare come il

(1) 7, 1341 *b*, 38 sgg.

(2) Non accettando, beninteso, l'ipotesi del Bernays, op. cit., p. 17 sgg., che la *Poetica* attuale sia una riduzione in cui l'*excerptor* abbia lasciato cadere la definizione. L'espediente del Finsler, op. cit., pp. 3-12, che interpreta *ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς* come riferentesi ad una perduta parte della *Politica* stessa, dove l'autore abbia trattata la questione della poesia, non mi sembra persuasiva. Per assicurarci sul contenuto del II libro, assai importante sarebbe se nelle tracce di alcune parole, che il cod. Riccard. 46 offre alla fine della *Poetica*, oltre il testo della vulgata, si leggesse con certezza *περὶ δὲ ἰάμβων καὶ κωμῳδίας* come lesse C. Landi, in « Studi ital. di Filol. class. », III, p. 70. Su ciò il Landi promette nuove comunicazioni, presso Cessi, in « Rass. it. di lingue e letter. cl. », II (1919), p. 247.

(3) Cap. II, p. 43 sgg.

concetto della catarsi si formi e si esplichi dal semplice contatto fra Maestro e discepolo.

Quando Aristotele attribuisce alla Tragedia la caratteristica di destare sentimenti di pietà e terrore, e alla Commedia, naturalmente, il riso, non v'ha dubbio che egli si riconduce ad uno schema generale, nel quale Tragedia e Commedia figurano come le due estreme punte a cui la poesia arriva dopo essersi scissa secondo le opposte tonalità dell'anima umana: piacere e dolore. Tant'è vero, che i sentimenti di pietà e terrore egli li attribuisce anche all'Epopea, salvo che in questa si trovano diluiti, dispersi in una forma meno pronta a raggiungere lo scopo proprio della poesia austera (1).

Ora, questo schema combina perfettamente con la concezione platonica. La poesia tutta (già sistemata in seria e faceta per riguardo all'*ἦθος*) si ordina, in vista de' suoi effetti deleterî, attorno ai due poli del sentimento, piacere e dolore. Che cosa fa essa — dice Platone — se non imitare uomini in azione, che o si dolgono o godono, e niente all' infuori di questo ? (*πράττοντας ἀνθρώπους.... ἢ λυπουμένους ἢ χαίροντας — οὐδὲν παρὰ ταῦτα*). Piacere e dolore sono le fonti rispettivamente della Commedia e della Tragedia, la prima avendo per scopo di muovere al riso, la seconda al pianto. Ora, quella parte dell'anima nostra che non ubbidisce alla Ragione (*νόμος*), ma segue gl' impulsi dell'appetito (*ἐπιθυμία*), aspira proprio tanto ad abbeverarsi di pianti, quanto ad abbandonarsi ai giuochi ed alle risa. Per essa noi siamo così *φιλόθρηνοι* e *φιλόλυποι* come *φιλογέλωτες* e *φιλήδονοι*. La poesia, allentando il freno della Ragione, risveglia ed alimenta questa duplice tendenza, per via di quel diletto che irresistibilmente si prova ad investirsi delle altrui passioni (*συμπάσχειν*), sieno queste di piacere o di dolore. Quale è l'effetto del dramma tragico ? Che i poeti, esponendoci casi terribili e compassionevoli, empiono e soddisfano quella parte dell'anima nostra che ha bisogno di piangere, di lamentarsi, di saziarsi convenientemente (*τὸ πεπεινηκὸς τοῦ δακρῦσαί τε καὶ ἀποδύρασθαι ἱκανῶς καὶ ἀποπλησθῆναι*), quella parte a cui, nelle nostre proprie sventure, la Ragione ci consiglierebbe di resistere. Pare che, davanti

(1) 26, 1462 *a-b*.

a disgrazie rappresentate, la Ragione trascuri di tenere a freno la debolezza del pianto (*τὸ θρηνῶδες*), scusandosi di non essere spettatrice che di sventure altrui (*ἀλλότρια πάθη*) e di non avere vergogna a dar segni di consentimento e di pietà per le lacrime di un altro: tanto più che da ciò essa trae diletto. Ma non riflette che le passioni degli altri, per effetto d'arte, diventano nostre, e dopo averle nutrite (*ἀποπιμπλάναι*) alla vista dei mali altrui è difficile moderarle nei nostri. — Lo stesso accade per il ridicolo (*περὶ τοῦ γελοίου*). Se tu ti compiaci di udire buffonerie a teatro, se tu alimenti questo desiderio con la Commedia, non tarderai a contrarre costumi che la saviezza condanna. Conclusione: se non si vuole che *dolore* e *piacere* regnino sovrani nello Stato, la poesia, com'oggi è, deve essere esclusa: ossia: *ὀδυρμοί, οἴκτοι, φορερὰ ἀφαιρετέα.... οὐδὲ φιλογέλωτας δεῖ εἶναι ἡμᾶς* (1).

In tutto questo ragionamento, che noi abbiamo cercato di ricostruire nelle sue linee principali, badando specialmente a quei termini che più servono a scoprire le relazioni dei sistemi ed il giuoco delle fonti, è facile scorgere un punto debole: l'affermazione — nient'affatto dimostrata — che dal soddisfacimento trovato nella poesia le passioni escano più esaltate ed accese. Aristotele, dopo accettate le premesse, si servirà, presumibilmente e principalmente, di questo punto debole, per deviare o ritorcere la conclusione del Maestro; cioè dirà:

Se Commedia e Tragedia costituiscono, in sostanza, uno sfogo (*ἀποπλήρωσις*) a cui le forze dell'anima assetatamente aspirano, è verosimile che dopo questo sfogo — come accade di altre forze, specialmente nell'ordine fisico — esse si sentano placate. Di modo che Tragedia e Commedia, che sono semplici *funzioni* di vita, fungono come un innocente diversivo, in cui è bene che gli istinti turbolenti dell'anima si incanalino, con sapiente cura, per lasciarci liberi e tranquilli nella vita vissuta; dove, non essendo assistiti da eguali cautele, potrebbero recare veramente danno (2).

(1) *Resp.* X, 603 *d*-607 *b*; cfr. III, 387-88.

(2) Analogo ragionamento e raffronto con Platone fa il Finsler, op. cit., pp. 76 sgg., 96 sgg. Ma la sua interpretazione della catarsi (derivata dal Bernays) insiste sul solo concetto di « sfogo »:

Un tale fenomeno di assistenza e liberazione psichica non aveva per i Greci nome più adatto di *κάθαρσις*. Esso poi era tanto consentaneo al loro modo di intendere le funzioni dell'arte che Aristotele, con l'esprimerlo, non fece che riattaccarsi alla tradizione anteriore, anzi ricostruire — come più avanti dimostreremo (1) — un ben congegnato processo d'idee, da cui Platone per spirito radicale e per amore di tesi aveva fuorviato. Inoltre, è evidente che nel concetto dei Greci questo fenomeno si assimilava e confondeva, sia con l'azione delle orgie mistiche, le quali agitano la mente per poi lasciarla pura e tranquilla in contemplazione della divinità, sia con l'azione della medicina, la quale neutralizza e trasforma nel corpo gli umori maligni: tanto più che entrambe, nella pratica, si aiutavano proprio con musica e canti. Magia, medicina, musica non erano per gli antichi cose a tal punto distinte come sono per noi: anzi, furono sempre tenute, più o meno, fra loro aderenti dal primitivo concetto dell'*incanto* (*ἐπῳδή*) (2). Basta questa considerazione, storica, a rendere inutili od unilaterali le ricerche sia di coloro che guardano con disprezzo l'interpretazione patologica della catarsi (essendo persuasi che « catarsi » debba avere un puro significato estetico, conforme agl'intendimenti odierni!), sia di coloro che, consentita l'interpretazione patologica, si affannano a sostenere che avesse un fondo, non medico, ma orgiastico, o viceversa (3). Catarsi è evidentemente una metafora, ma fino a qual punto essa lo sia ed in qual senso non dobbiamo dire

non intende il *modo* in cui questo sfogo si esplica, ossia la moderazione (*συμμετρία*) che è prescritta alle passioni e che si risolve in una depurazione delle medesime. È strano come questa *συμμετρία*, che costituisce l'essenza della *κάθαρσις*, e che porremo via via in rilievo, sia generalmente ignorata. Eppure essa è fondamentale anche nella catarsi dei Pitagorici: e Platone stesso, allorquando della catarsi parla, in senso generale medico-religioso (*Sophist.* 226 *e* sgg.: cfr. qui, cap. III, p. 76), la considera come un ristabilirsi dell'organismo o dello spirito, da uno stato di *ἀμετρία*, ad uno di *συμμετρία* (specialmente 228 *c*).

(1) Cap. III.

(2) Vedi l'importante libro di J. COMBARIEU, *La musique et la magie* (Paris, 1909), pp. 69 sgg.

(3) Così è tipico il tentativo del BERNAYS, op. cit., pp. 12 sgg., che vuole scartata l'interpretazione di catarsi come *lustratio seu*

noi con le concezioni moderne: deve dirlo Aristotele con la scienza sua e de' suoi tempi, in particolare con gli stretti rapporti ch'egli pone fra affezioni dell'anima e affezioni del corpo.

Nè qui vorremmo essere fraintesi. Il dramma greco produce realmente nell'animo del lettore (come ha osservato il Goethe) un senso di sollievo, di tranquillità, di pacificazione, poichè, dopo avere agitato gli spettri della strage e dei delitti, lascia l'uomo sereno davanti al mistero della religione e della morte: cioè, non eccita soltanto gli affetti, nè lascia lo spettatore eccitato in preda ad essi, ma li riconduce via via ad uno stato di giusto equilibrio (1). Inoltre, tutta quanta l'arte ha (come oggi s' insegna) una funzione liberatrice e purificatrice, perchè è attività che scaccia la passività, è spirito che elabora e doma le impressioni naturali (2). Orbene. Non v'ha dubbio che queste verità fecero ressa anche nella mente di Aristotele: solo non poterono trovare, propriamente, altra interpretazione fuori di quella empirica che abbiamo sopra delineato: cioè confusa, come al solito, con concetti di diverso ordine, fisico e morale.

Soprattutto poi a me sembra che questa *κάθαρσις τῶν παθημάτων*, contenuta nella *Poetica*, cessi affatto di essere problematica, quando la si metta in rapporto e la si identifichi con

expiatio. Tipica anche la polemica con lo Spengel, il quale sosteneva il significato di un influsso esclusivamente educativo.

(1) Goethe, *Nachlese zu Aristot. Poetik* (1826), cui s'aggiunge qualche lettera (5, 354, Sylvesterabend 1829) citata da Bernays, op. cit., pp. 84-85. L'interpretazione goethiana traeva origine dalla propaganda romantica dell'*arte per l'arte* e non aveva nessuna pretensione storica o filosofica. Fra noi fu diffusa di recente dal Festa, *Sulle più recenti interpret. ecc.* e dal Valgimigli, op. cit., pp. XLVI-XLVIII. Un' interpretazione in senso schiettamente religioso, connessa con l' ipotesi di un'origine della Tragedia dai Misteri, è quella data da C. Cessi in « Atti del R. Istituto Veneto », LXXVIII (1919), pp. 637-53.

(2) Croce, *Estetica*[3], pp. 24-25. Il Croce con profonda avvedutezza, riferendosi alla catarsi aristotelica (*ibid.*, p. 181), vi ammette « un barlume dell' idea moderna della virtù *liberatrice* dell'arte ». Nè più nè meno, infatti, di un *barlume*. Invece L. Russo, op. cit., male sfruttando il suggerimento del Maestro, pone quest' idea come base assoluta per l' interpretazione della catarsi.

l'universale procedimento di cura e di purificazione che il nostro autore, in sede di etica, prescriveva alle passioni, per salvarle dalla recisa sentenza di Platone. Abbiamo visto come, secondo lui, vi siano affetti i quali, sapientemente indirizzati e contenuti, servono ai fini della virtù. Di questo numero, appunto, sono le passioni tragiche del terrore e della pietà. Anzitutto, il terrore (*φόβος*) non dev'essere troppo violento, bensì commisurato alla pietà : poichè, altrimenti impedirebbe il sorgere di questa (cioè, sarebbe *ἐκκρουστικὸς τοῦ ἐλέου*) (1). La pietà diventa quindi la nota fondamentale della Tragedia, si confonde ed identifica con quella tal *συμπάθεια* (qualcosa fra la nostra compassione e la *simpatia*) che Platone aveva considerata come l'effetto più palese, e deleterio, della Poesia. Ora pietà, compassione, simpatia appartengono, già da sè stesse, all'indole buona (*χρηστὸν ἦθος*) (2). Se poi siano un poco indirizzate (poichè è certo che « pietà si prova per l'innocente », *περὶ τὸν ἀνάξιον δυστυχοῦντα*), esse formano la naturale e necessaria base di una fra le migliori doti dell'uomo: il sentimento di giustizia e di umanità, la *filantropia* (3). Non si può essere *umani* senza avere sofferto, senza avere in qualche modo partecipato alle sofferenze altrui. Con questo ragionamento il nostro autore apre nella concezione, non solo estetica, ma morale del Maestro una ferita insanabile. I maggiori eredi e propugnatori della *apatia* platonica, gli Stoici, si sentiranno di secolo in secolo colpiti, per opera dei Peripatetici, da quella stessa obiezione. Chi ha il coraggio di mettere la misericordia, la simpatia, la debolezza del pianto, fra i vizî, se essa è la condizione *sine qua non* per la *φιλανθρωπία*, per l'*amicitia hominum*, per la *caritas humana* ? (4)

(1) *Poet.*, 14, 1453 *b*, 7-10, 12, sgg. ; *Rhetor.*, II, 8, 1386 *a*, 22.

(2) *Rhetor.*, II, 9, 1386 *b*, 12, 33. In senso ristretto Aristotele ritiene che « per le passioni gli uomini non si chiamino nè buoni nè cattivi » (*Ethic. Nic.*, II, 4, 1105 *b*, 28 sgg.) : in pratica dichiara (nei luoghi citati) che la compassione, il giusto disdegno, la gioia per la meritata fortuna o sfortuna di un altro, sono segno d'indole buona ; l'invidia e la gioia maligna, d'indole opposta.

(3) *Poet.*, 13, 1453 *a*, 1-7, che interpreto coi testi appresso citati.

(4) Tutto ciò si deduce specialmente da un inosservato frammento anonimo, di polemica contro gli Stoici, pubblicato da D. Com-

Ora sono veramente chiarite le ragioni per cui, nel già citato brano della *Poetica*, Aristotele aggiunge, ai sentimenti di pietà e terrore, il *φιλάνθρωπον*. È un nesso preciso, studiato, definitivo, che non solo giustifica, o meglio corregge, il modo come dai poeti si rappresenta la fortuna dei buoni e dei malvagi: ma risponde alla più grande accusa platonica, sulla passionalità dell'arte: e soprattutto spiega, pone in atto, con l'esempio, la *κάθαρσις* della definizione. Nesso preciso, che si conserva nella tradizione della scuola e giunge (col significato pregnante dei termini tecnici) ad Orazio:

> Ut ridentibus adrident, ita flentibus adflent
> Humani vultus (1).

Humani anche nel riso! Infatti, il ragionamento di Aristotele si estende, tal e quale, al riso della Commedia. Dice che esso colpisce le cose sbagliate e deformi, ma senza dolore nè danno: non va rivolto contro i delitti e le colpe gravi, perchè queste han bisogno di essere attaccate con ben altre armi; e neanche contro le miserie nobili e dignitose, perchè su queste non è giusto, non è cortese, non è umano scherzare: si limita a quelle

PARETTI (*Frammento filosofico da un papiro greco-egizio*) in « Festschrift für Th. Gomperz » (Wien, 1902), pp. 80-89. Mi pare di poter stabilire, dopo il fin qui detto, che l'autore della polemica sia un peripatetico e serva ad illustrare, di luce nuova, il concetto, sia morale sia estetico, di Aristotele. L' imbarazzo degli Stoici in tale questione è poi descritto da AUGUSTIN., *De civ. dei*, IX, 5. L'*amicitia hominum* come radice della *misericordia* compare anche in un brano di *Confess.*, III, 2, che ha proprio per argomento gli effetti della poesia drammatica; e fu perciò addotto dal BERNAYS, op. cit., pp. 115-16, a commento della catarsi, ma senza alcuna avvertenza relativa al *φιλάνθρωπον*. Questa avvertenza trovasi invece in SUESS, *Ethos*, pp. 97-98. — Importante è pure una testimonianza di CICERONE, *Acad. prior.* II, 44, 135, la quale solo ora può intendersi appieno: *illi quidem* [*Veteris Academiae philosophi*] *etiam utiliter a natura dicebant permotiones istas animis nostris datas: misericordiam aegritudinemque* (= ἔλεον) *clementiae* (= *φιλανθρωπίας*) *causa*, etc. — Cicerone attribuisce questi intendimenti all'Academia Antica; ma evidentemente l'Academia Antica era sotto l' influsso di Aristotele.

(1) *De Arte poet.*, vv. 101-2.

che non meritano grande odio, nè grande amore (1). Dunque anche il riso trova il suo freno e la sua giustificazione morale nella filantropia : la quale sola insegna a distinguere lo scherzo benevolo dalla mera malignità.

In questo è naturalmente implicita una conclusione a cui avremmo potuto anche prima venire : non essere la catarsi proprietà della sola Tragedia (come dai più si ritiene), o della Tragedia e dell'Epopea (a cui già il testo della *Poetica* a noi pervenuto permetteva di estenderla) (2), ma appartenere pure all'altro ramo della poesia, in particolare alla Commedia : proprio come ci è suggerito da alcune fonti grammaticali di età tarda, cioè da Giamblico (3) e dai trattati bizantini *De Comoedia* (es. *Tractatus coislinianus*) (4), a cui per questa parte cominceremo a dare credito.

Ora, poichè le posizioni ideali di Platone e Aristotele verso l'Arte possono dirsi rispettivamente chiarite, è opportuno ancora vedere in qual senso si riflettano sulla classificazione che entrambi gli autori danno della Poesia e che abbiamo riferita a principio. La classificazione è per entrambi identica, nell'aspetto

(1) *Poet.*, 5, 1449 *a*, 32-37, dove della teoria concernente il ridicolo non è dato che un breve cenno ; poichè doveva essere svolta nel II libro. Però si ricostruisce in parte, con *Rhetor.*, III, 18, 1419 *b*, 2-9, con *Eth. Nic.*, IV, 1228 *a*, 20, e specialmente con CICERON., *De orat.*, II, 58. Che la *filantropia* appartenga anche alla Commedia, e dia luogo ad un maggiore parallelismo fra le due forme drammatiche : ch'essa sia implicita nella definizione del *γελοῖον* come *αἶσχος ἀνώδυνον καὶ οὐ φθαρτικόν*, e si conservi, manifestamente tradotta, nella frase ciceroniana *parcendum maxime est* (*in ridendo*) *caritati hominum* : mi sembra che non fosse assolutamente avvertito dagli studiosi di questa materia. Cf. pure *Orat.*, 88 ; QUINT., *Inst. or.*, VI, 3, 28.

(2) 26, 1462 *a-b*. Cfr. FINSLER, op. cit., pp. 211-12.

(3) *De myst.*, I, 11. Vedi qui avanti, pp. 29 sgg.

(4) TZETZ., p. 17, 2 ; *Tract. coisl.* 3 e 6, pp. 50, 52 ; *Schol. Dionys. Thr.* Goettling, p. 58, 31. Sulla validità del *Tract. coisl.* in questo punto cf. il cap. V. — Avverto che i trattati *De comoedia*, così romani come bizantini, sono sempre citati (salvo indicazione in contrario) secondo l'edizione del KAIBEL nei *Comicorum graecorum fragmenta*, I (Berlino, 1899). Gli scolii a Dionisio Trace (fuori dei pochi brani utili pubblicati dal Goettling) secondo l'edizione del HILGARD nei *Grammatici graeci*, parte III (Lipsia, 1901).

esteriore; diversa, nello spirito e negli intenti. Il Maestro, per primo, aveva distinto tre forme: *drammatica* o strettamente imitativa; *mista*; *semplice* o espositiva. Ma il suo scopo non era stato se non di far valere in una specie di graduatoria profondamente ragionata la già espressa condanna per l'Arte — per l'Arte ch'è *μίμησις* e *συμπάθεια* —: quindi aveva vilipeso la forma drammatica, Tragedia e Commedia, che è la più mimetica e patetica di tutte, e aveva preferito la forma semplice, nella specie degl'Inni e degli Encomî per gli Dei e per gli uomini grandi: la forma semplice o, tutt'al più, la mista: l'Epopea (1).

Aristotele copia lo schema, ma inverte naturalmente i valori. Perciò il Dramma — come espressione della *μίμησις* e della *συμπάθεια* — occupa nella *Poetica* il grado più elevato dell'arte.

(1) Questa specie di graduatoria risulta, in primo luogo, da *Resp.*, III, 396 *e*-397 *d*, che però ha bisogno di opportuno commento. L'autore chiama le due forme estreme, ossia la *μίμησις* vera e propria (*ἅπασα διὰ μιμήσεως*) e la *ἁπλῆ διήγησις*, con l'appellativo di *τύποι ἄκρατοι*; e *κεκραμένον* chiama la forma mista (397 *d*). Ciò premesso, egli dichiara di preferire per l'ammissione nello Stato, *τὸν τοῦ ἐπιεικοῦς μιμητὴν ἄκρατον*. Il CAUER, « Rhein. Mus. », LXXIII (1920), pp. 166-67, prendendo *μιμητής* in senso specifico ed escludendo presso Platone ogni altra validità alla parola, sostiene che questo sia il poeta drammatico. Ma egli non s'avvede che la spiegazione vera (se dubbio esiste) è data, due righe più avanti, dall'autore stesso, dove dice che il genere « contrario a quello prescelto », ossia l'altro estremo, l'altro genere *ἄκρατος*, è « assai caro ai giovani, e ai maestri dei giovani, e all'intera moltitudine ». Questo qui dunque, e non quello che sostiene il Cauer, è il genere drammatico, sul quale anche nelle *Leggi*, II, 658 *d* è fatta la medesima osservazione: essere il più caro ai giovani, alle donne ed alla moltitudine. E la graduatoria sopraddetta si interpreta appunto col luogo delle *Leggi*: dove l'Epopea è prescelta per il trattenimento dei cittadini più assennati ed anziani (*βελτίονες θεαταί*), mentre Commedia e Tragedia toccano la prima ai giovani, la seconda alle donne ed alla moltitudine (contro di che pare diretto il quesito d'Aristotele 26, 1461 *b*, 26 sgg.). Un ulteriore commento è fornito nel corso stesso della *Repubblica*, da X, 607 *a-b*, dove, pur riconoscendosi che Omero è sommo poeta e primo dei tragici, le uniche opere ammesse nello Stato sono « gli inni in onore degli Dei e gli encomi dei grandi uomini »: vale a dire le vere *τοῦ ἐπιεικοῦς μιμήσεις ἄκρατοι*. La qual scelta si ripete, sostanzialmente, in *Leg.*, VII, 801 *e*.

*
* *

Il ragionamento che noi abbiamo fatto per dedurre da una correzione a Platone il concetto aristotelico della catarsi, si trova espresso tal e quale, non più come congettura ma come testo di Aristotele nominatamente citato, in un celebre brano del filosofo neoplatonico Proclo ne' suoi *Commentari* alla *Repubblica* di Platone. Questo brano fu messo per la prima volta in rilievo dal Bernays (1), e dopo d'allora ebbe varia fortuna, talora considerato come documento ineccepibile, più spesso sospettato di falsità. Esso merita ancora un attento esame, non tanto per l'interpretazione, complessivamente intesa, della catarsi (la quale oserei dare per dimostrata), quanto per quei nuovi particolari che vi si possono imparare e che avranno importanza per il seguito della nostra ricerca.

Proclo dunque ha un apposito capitolo sul trattamento fatto da Platone alla poesia (*Περὶ ποιητικῆς καὶ τῶν ὑπ' αὐτὴν εἰδῶν τὰ Πλάτωνι δοκοῦντα*). In esso afferma che la condanna platonica della Tragedia e della Commedia incontrò opposizione sia in Aristotele, sia in altri che pure scrissero opere contro Platone per difesa di quelle poesie: *τοῦτο πολλὴν καὶ τῷ Ἀριστοτέλει παρασχὸν αἰτιάσεως ἀφορμὴν καὶ τοῖς ὑπὲρ τῶν ποιήσεων τούτων ἀγωνισταῖς τῶν πρὸς Πλάτωνα λόγων*. A questi autori egli intende attenersi nella soluzione che darà della vertenza (2).

Se giudichiamo dalla norma che gli antichi seguono nelle citazioni, Proclo in questa circostanza aveva presente, più che l'opera stessa di Aristotele, qualche scritto più recente in cui le parole o le idee di lui erano già estratte, messe in quel rilievo ed in quella posizione dialettica che interessavano allo scopo del commentatore. Ed io credo di non andare errato pensando, come fonte immediata, ad Elio Dionisio, detto il Musico, grammatico del II secolo dopo Cristo, il quale scrisse fra l'altro uno studio in cinque libri dal titolo: *Τίνα μουσικῶς εἴρηται ἐν τῇ*

(1) Op. cit., pp. 45 sgg.
(2) I, p. 49, 15-20 Kroll.

Πλάτωνος Πολιτείᾳ (1). Nel quale le varie questioni poste da Platone, che riguardassero così la musica propriamente detta (armonie, ritmi, strumenti) come la poesia e la letteratura, erano trattate a fondo, e naturalmente in contradittorio con la scepsi platonica, se le direttive di Dionisio erano quelle della comune dottrina de' suoi tempi (2).

E si capisce adesso perchè Proclo (pur non ignorando la *Poetica* di Aristotele, almeno nelle riduzioni e nelle sistemazioni della Scuola peripatetica), avesse a mano sul problema della catarsi una fonte intermedia. Questa era di tale natura da rendergli servigio non per quello solo, ma per altri numerosi problemi nel corso de' suoi *Commentari*. I capitoli più complicati, che riguardano la tecnica musicale, armonie, ritmi, strumenti, sono evidentemente derivati di là : tanto più che anche in essi occorre al compilatore di invocare la catarsi : catarsi musicale identificantesi per lui (come per Aristotele) con la poetica (3). Vi sono poi anche ragioni d'ordine generale che indicano Elio

(1) SUID., *s. v. Διονύσ. Ἀλιεύων.* — O. IMMISCH, in « Festschr. f. Gomp. », p. 268 sgg., aveva pensato che Proclo alludesse a Duride e a Callimaco, perchè nel commento al *Timeo*, 21 *c*, p. 90, 25, egli cita le polemiche di questi due contro il giudizio poetico di Platone. Ma si tratta di uno speciale giudizio intorno al valore del poeta Antimaco, da Platone ammirato.

(2) Finora un' idea della dottrina di Elio Dionisio ci si faceva dai frammenti della *Μουσικὴ ἱστορία*, sebbene sia incerto che questi vadano accresciuti — conforme all' ipotesi dello Schneider e di altri filologi — con gli estratti di Rufo presso il retore Sopatro. — Dionisio scrisse pure un trattato *Περὶ ὁμοιοτήτων* (concernente le *affinità* delle armonie e dei ritmi con le voci), che dimostra dipendenza da Pitagora-Damone-Aristosseno. Vedi cap. III, e cfr. WESTPHAL, *Die Fragm. u. die Lehrsätze d. griech. Rhythm.* (Leipzig, 1861), p. 46.

(3) I, p. 62. — Nel parlare della catarsi musicale Proclo cita il *Minosse* platonico (?) : però dimostra di conoscere, anche qui, le critiche di ARISTOTELE, *Polit.*, VIII, 1342 *a*, 33 sgg., a Platone. Più che il *Minosse*, egli avrebbe dovuto citare *Convir.*, 215 *c*, da cui le parole del *Minosse* sono ricavate non senza fraintendimenti. Certo Platone, pur non aderendo alla dottrina, pitagorica, della catarsi (vedi cap. III, p. 76), riconosceva gli effetti estatici della musica : anzi li chiamava *Κορυβάντων ἴαματα*, collegandoli con lo speciale fenomeno del *Κορυβαντιασμός*, in cui si comprendevano tutti i sintomi nervosi, sonnambulistici e magnetici : *Leg.* VII, 790 *c*, 791 *b*.

Dionisio come l'autore più adatto da esser messo in relazione con Proclo. È risaputo che la *Μουσικὴ ἱστορία* di quel dottissimo uomo, compresa in 36 libri, fu una delle principali enciclopedie in cui si raccolse il sapere letterario e grammaticale degli Alessandrini per trasmettersi ai bassi tempi. Essa dovrebbe, secondo ogni probabilità, figurare nella lista delle fonti usufruite dalla *Crestomazia letteraria* di Proclo, e (se a lui si riferiscono le citazioni *κατὰ Διονύσιον καὶ Κράτητα καὶ Εὐκλείδην* nei *Prolegomeni* di Tzetze e in altri anonimi *De Comoedia*) fornì, attraverso Proclo, non pochi elementi eruditi a quei famigerati trattatelli bizantini, che abbiamo già citati per la catarsi *comica* e che dovremo citare sempre più spesso.

Questo il primo punto ch'era bene fissare per comprendere l'attendibilità e la posizione storica di Proclo. Vediamo ora la soluzione, ch'egli riferisce, del verdetto platonico. È formulata in questi termini: « Tragedia e Commedia servono alla purificazione (*ἀφοσίωσις*) delle passioni: giacchè queste non è possibile eliminarle del tutto, nè d'altro canto è prudente soddisfarle (*ἐμπιμπλάναι*) senza condizioni: quindi abbisognano di una qualche opportuna sollecitazione (*κίνησις*), la quale, soddisfattasi nella semplice audizione di quei generi poetici, ci lascerà poi da esse indisturbati per il rimanente » (1). La medesima soluzione è ripetuta e chiarita in questi altri accenni: « Espellere la Tragedia e la Commedia era cosa sconveniente, se con esse è possibile soddisfare, moderatamente (*ἐμμέτρως*), le passioni e, soddisfatte, averle ben disposte ai fini dell'educazione, guarendole (*θεραπεύσαντες*) di ciò che in esse è morboso (*τὸ πεπονηκὸς αὐτῶν*) » (2). « Anche noi diremo che l'uomo politico deve procurare sfoghi (*ἀπεράσεις*) a queste passioni, ma non in modo da stuzzicare e accrescere il gusto per esse, sì in modo da infrenarle e dirigerne ordinatamente gli stimoli (*ὥστε χαλινοῦν καὶ τὰς κινήσεις αὐτῶν ἐμμελῶς ἀναστέλλειν*). Poichè, quelle poesie che nell'evocazione di tali passioni oltre alla varietà hanno l'intemperanza (*τὸ ἄμετρον*), sono ben lungi dal servire a purificazione. Le purificazioni infatti consistono, non già in eccessi, ma in moderate e composte attuazioni (*ἐν*

(1) I, p. 42.
(2) I, p. 49.

συνεσταλμέναις ἐνεργείαις), aventi una ridotta somiglianza con quegli affetti di cui sono la purificazione » (1).

Per giudicare nel loro preciso valore queste importanti affermazioni, e decidere fino a qual punto esse contengano materiale aristotelico, bisogna liberarle dall'astrattezza in cui i precedenti studiosi le hanno lasciate, e metterle in relazione sia col rimanente contesto di Proclo, sia con la sua personalità letteraria.

Prima di tutto, va eliminata come arbitraria l' idea che il nostro commentatore abbia travisato la teoria della catarsi con influssi di misticismo neoplatonico. Di ciò non si può ragionevolmente vedere traccia nemmeno nella denominazione *ἀφοσίωσις*, che egli adopera a preferenza di *κάθαρσις*, perchè anche essa ricorreva già presso Platone (2), e se in *ἀφοσίωσις* è più espresso il lato mistico del concetto, l' altro lato, medico, è pure posto in rilievo nel corso della descrizione, in modo da costituire quella complessità tra metaforica e reale che dissi essere propria del concetto di catarsi. Quanto all'atteggiamento che Proclo tiene negli altri problemi generali della Poetica, esso si dimostra governato dalla più schietta tradizione grammaticale. La nota dominante è bensì (a rivendicazione di Omero e difesa della poesia) l' interpretazione allegorica dei miti : ma questa interpretazione non è bizzarria neoplatonica: è dottrina e critica letteraria degli Stoici, che si combinò fin dagli inizi col sistema estetico e con la precettistica formale della Scuola peripatetica, costituendo come un tutto organico e, quasi, il fondo della coltura alessandrina. Bisogna altresì riconoscere che una tale interpretazione, intellettualistica qual è, era stata indirettamente preparata e favorita proprio da Aristotele, quando,

(1) I, p. 50.

(2) Vedi specialmente *Phaedon.*, 61 *a-b*. Da questo passo del « suo autore » è probabile che Proclo sia indotto a preferire l'uno piuttosto che l'altro dei due vocaboli, i quali nel linguaggio mistico contemporaneo erano press'a poco equivalenti. Il BERNAYS, op. cit., pp. 47, 51, 110-12, sostiene che *ἀφοσίωσις* risalga ad Aristotele, e che in questo scrittore, e generalmente nell'uso classico, non avesse affatto significato religioso (bensì terapeutico). Ma gli è sfuggito *Phaedr.*, 242 *e*, dove *ἀφοσιοῦσθαι* è appunto il purificarsi di un *ἁμάρτημα* al cospetto di Dio.

per sottrarre la poesia a quello speciale appunto platonico, le aveva tolto ogni carattere eroico e mitico, dando ai *nomi* dei personaggi carattere convenzionale, generalizzandone il contenuto, facendola espressione non tanto di individui quanto di *universali*, cioè di concetti astratti. Ed è pur caratteristico che Proclo classifichi e si ponga sott'occhio, press'a poco nella forma che abbiamo fatto noi precedentemente, i capi d'accusa sollevati dal rigorismo platonico: e come al capo che concerne la passionalità deleteria dell'arte oppone la catarsi aristotelica, così l'altro importantissimo punto che s'innesta nella teorica delle idee egli lo esponga in termini pur aristotelici, vale a dire nelle forme dell'antitesi fra l'universale, *τὸ καθόλου*, ed il particolare, *τὸ καθ' ἕκαστον* (1).

Se infine specifichiamo e saggiamo uno ad uno i concetti espressi nei citati brani di Proclo, vi troviamo, in fondo, l'impronta aristotelica. Si riducono a tre, principali. Uno è il concetto della sollecitazione — *κίνησις* —, cioè di una specie di movimento che le passioni reclamano per loro natura. Secondo è il concetto (appena indicato, ma importante) della audizione — *ἀκρόασις* —, col quale si vuole significare che le passioni cui provvede la poesia non sono passioni propriamente vissute, ma *ἀλλότρια πάθη*, ossia mimesi: passioni udite, finte, *σμικρὰν ὁμοιότητα ἔχοντα πρὸς ἐκεῖνα ὧν εἰσιν ἀφοσιώσεις*. Viene poi il concetto della moderazione — che può sostantivarsi in *συμμετρία* od *ἐμμέλεια* —, moderazione a cui le passioni da risvegliare per mezzo della poesia si debbono attenere.

Il primo concetto è di significazione e di origine medica, nè questa significazione esso perde del tutto passando dall'ordine fisico a quello psichico (2). Aristotele lo adopera (attingendolo dalla tradizione pitagorica) in quei capitoli della *Politica*, dove tratta della musica: e con esso designa per l'appunto l'azione di quei canti, *πρακτικὰ καὶ ἐνθουσιαστικὰ μέλη*, che esprimono sentimenti di pietà, di terrore, di entusiasmo ed attuano la catarsi: *καὶ γὰρ ὑπὸ ταύτης τῆς κινήσεως κατακώχιμοί τινές εἰσιν, ἐκ δὲ τῶν ἱερῶν μελῶν ὁρῶμεν τούτους, ὅταν*

(1) II, pp. 84; 86.

(2) Vedi gli esempi raccolti da A. Döring, *Die Kunstlehre d. Aristoteles* (Jena, 1876), p. 327.

χρήσωνται τοῖς ἐξοργιάζουσι τὴν ψυχὴν μέλεσι, καθισταμένοις ὥσπερ ἰατρείας τυχόντας καὶ καθάρσεως (1).

Il secondo concetto si collega pure, in maniera sintomatica, con la trattazione della musica. Aristotele distingue melodie di contenuto strettamente educativo — *ἠθικώταται* —, ed altre — le sopra citate, *πρακτικαὶ καὶ ἐνθουσιαστικαί* — le quali, senza essere, in sè, educative, sono nondimeno legittimate (diciamo in breve) per via della catarsi. Sole le prime gli paiono adatte ad essere cantate ed eseguite, in persona propria, dai cittadini. Le altre debbono essere riservate all'audizione, e mettersi in opera per mano di estranei: *πρὸς τὴν ἀκρόασιν, ἑτέρων χειρουργούντων* (2). — Il testo della *Politica* è per questa parte alquanto conciso e difficile, tanto che alcuni, non intendendo, hanno proposto di correggere le parole *πρὸς τὴν ἀκρόασιν* (3). Ma è pur significativo che Proclo, attraverso il lavorio delle fonti, abbia conservato proprio queste parole e la conseguente descrizione della ridotta somiglianza che le passioni della poesia hanno rispetto alle passioni reali. Che è traccia evidente della originaria concezione di Aristotele e del legame, già da noi individuato, di mimesi e catarsi. Al pari della musica — dico — anche la poesia, nel suo contenuto non propriamente educativo ma soltanto catartico, si salva e si ammette in quanto è mimesi, più ancora in quanto è audizione, e spettacolo, di *ἀλλότρια πάθη* (4).

Il terzo ed ultimo concetto (che noi già conosciamo nell'esempio del *terrore* tragico commisurato alla *pietà*, della *pietà* mediatrice di *filantropia*) muove da un principio morale per arrivare ad una norma estetica. Il principio morale è in accordo con l'intero sistema d'Aristotele, che pone l'essenza del buono nel giusto mezzo fra i due eccessi. E di ciò — bisogna riconoscerlo — Proclo conserva fedelmente l'immagine, con l'uso dei

(1) VIII, 1342 *a*, 7-11. Cf. cap. II, pp. 47, 53-54.

(2) VIII, 1342 *a*, 3-4.

(3) Bene invece il FINSLER, op. cit., p. 99, 1.

(4) Questa distinzione, fra i sentimenti che si provano davanti ad un'opera d'arte e i sentimenti che si provano davanti alla realtà, è acutamente rilevata ed apprezzata da A. FAGGI, in « Rivista Filosofica » IV (1902), p. 240, mediante il confronto con gli *Scheingefühle* ed i *Realgefühle*, definiti, a proposito dell'Arte, da EDOARDO HARTMANN.

termini tecnici: *αἱ γὰρ ἀφροσύνσεις οὐκ ἐν ὑπερβολαῖς εἰσιν*. La norma estetica è questa: che le passioni agitate sulla scena — sieno esse di piacere o di dolore — non debbono oltrepassare una certa misura. Per la Tragedia, nel testo della *Poetica*, ciò si lascia ricavare dai limiti che il filosofo dà del *tragico* vero e proprio, in guisa da escludere l *mostruoso* (*τερατῶδες*) e il *ripugnante* (*μιαρόν*), tutto ciò insomma che non tende al *compassionevole* e al *filantropico* (1); e più ancora dalla preferenza che dimostra per quei drammi — come l' *Ifigenia in Tauride* di Euripide — i quali, pur suscitando terrore, si risolvono senza fatti sanguinosi (2). Ma è meglio commentato dalla successiva tradizione peripatetica, parlante in quei versi di Orazio:

Ne pueros coram populo Medea trucidet,
Aut humana palam coquat exta nefarius Atreus,
Aut in avem Procne vertatur, Cadmus in anguem (3).

Per la Commedia il concetto appare evidentissimo e veramente ad essa connaturato. Infatti anche il riso Aristotele intende che sia contenuto nei limiti della *filantropia*; e perciò spiega com'esso debba superare le forme grossolane dell'*oscenità* e dell' *insulto individuale* (*βωμολοχία, αἰσχρολογία, λοιδορία, ψόγος*) per appuntarsi in quelle temperate, universali, ideali dell' *ironia* e dell'*allusione* (*εἰρωνεία, ὑπόνοια*), che si ispirano appunto ad un tal senso di bonarietà e di giustizia (4). Anzi, in questo processo di limitazione il nostro filosofo vede adempiersi, oltrechè la legge morale ed estetica, addirittura l'evoluzione storica della poesia faceta, che va dai Giambografi e dalla Commedia primitiva alla Commedia di Aristofane e dei più recenti (5).

Di qui s' intuisce che la norma della *συμμετρία τῶν παθημάτων* doveva essere specialmente svolta, nel testo originale della *Poetica*, al proposito e nei riguardi della Commedia. E poichè la *συμμετρία τῶν παθημάτων* risulta ormai essere non altro che un mezzo, anzi la manifestazione e la spiegazione mag-

(1) 14, 1453 *b*, 8-10; 13, 1452 *b*, 34 sgg.
(2) 14, 1454 *a*, 4-9.
(3) *De Arte poet.*, vv. 185-87.
(4) *Rhetor.*, III, 18, 1419 *b*, 2; *Eth. Nic.*, IV, 1128 *a*, 20. Cf. pel resto sopra, p. 20. n. 1.
(5) Cf. cap. V.

giore, della *κάθαρσις τῶν παθημάτων*; ecco che da ciò noi ci troviamo abbastanza saldamente confermati nella congettura altra volta espressa: secondo cui la definizione e l'analisi teorica della catarsi doveva appartenere al perduto II libro, e trar motivo dallo studio, ivi contenuto, della poesia faceta. La quale congettura è del resto garentita, insieme con la spiegazione stessa (che più importa) delle cose, dalla testimonianza di un altro neoplatonico, grande ispiratore di Proclo, Giamblico. È anche questo un documento assai noto: ma non sfruttato in ciò che può realmente dare. Dice, ad un certo punto, che « le forze delle umane passioni, quando si vogliano ad ogni costo impedire, si ricompongono più violente: se invece si concede loro una breve esplicazione fino a giusta misura (*ἄχρι τοῦ συμμέτρου*), godono moderatamente e prendono sfogo: quindi, purgate (*ἀποκαθαιρόμεναι*) con modi persuasivi e non con la violenza, riposano. Perciò, sia nella Commedia sia nella Tragedia, contemplando passioni altrui (*ἀλλότρια πάθη*), governiamo le passioni nostre, le rendiamo più moderate e le purifichiamo » (1).

Qui si riconoscono uno ad uno i principali elementi della nostra dimostrazione, dalla catarsi alla mimesi. Se poi risaliamo un poco addietro (come ancora non fu fatto) nel testo di Giamblico, e chiediamo con quale intenzione egli introducesse la catarsi comica e tragica, ecco spiegato tutto il congegno: poichè l' intenzione sua era di giustificare certe triviali forme del culto religioso, specialmente bacchico, tutte materiate di *αἰσχρολογία*, e perciò corrispondenti (come Aristotele stesso aveva insegnato), tanto nell'origine storica quanto nel carattere, alla Commedia (2). L'*oscenità* del culto è soggetta, secondo le spiegazioni di Giamblico, ad una specie di purificazione: distrae, con le parole e le finzioni, dalla pratica delle cose disoneste: non è

(1) *De myst.*, I, 11, pp. 40-41 Parthey, citato dal BERNAYS, op. cit., p. 35 sgg., meglio illustrato da SUESS, *Ethos*, p. 93, in rapporto coi principî della retorica e della poetica gorgiana: su cui vedi cap. III, p. 72 sgg. — Dell'autenticità del cosiddetto *De mysteriis* dubitarono alcuni, ma sono smentiti dalle ultime ricerche. Di Giamblico lo dichiarava Proclo stesso, secondo una nota marginale nel ms.

(2) Infatti ARISTOT., *Polit.*, VII, 1336 *b*, 3-23, mette in rapporto (quasi di equivalenza) l'*αἰσχρολογία* e il *κωμῳδεῖν παρά τινι θεοῖς* coi Giambi e con le Commedie, a cui non è lecito assistere se non dopo

fine a sè stessa, ma si nobilita coi fini e coi mezzi dell'allusione ironica, ossia: ἐμφαίνει διὰ τῶν λόγων τὴν εἴδησιν τοῦ αἰσχροῦ (1).

Ora, ἔμφασις è un termine tecnico, molto in voga nei grammatici dell'età post-classica (*significatio* presso i Latini), per indicare ciò che Aristotele aveva chiamato ὑπόνοια ed εἰρωνεία: ossia quella tal forma, più garbata, di ridicolo, che ha qualcosa di coperto, di simbolico, di allusivo, fatta, non per attenuare, ma per acuire il veleno degli argomenti (2): nella quale si giudicava che i grandi modelli, Aristofane ed Eupoli, avessero manifestata la propria eccellenza poetica (3). Poichè — come insegna uno dei trattati bizantini *De Comoedia*, il *Tractatus coislinianus* — « la Commedia differisce dal mero insulto (λοιδορία); inquantochè questo espone senza velami le cose brutte; quella abbisogna della cosiddetta ἔμφασις » (4).

raggiunta una certa età e con certe cautele. — Il LOBECK, *Aglaophamus*, pp. 688-89 osserva che le αἰσχρολογίαι πρὸς ἱεροῖς, di cui tratta Giamblico, sono quelle *quibus non Cerealia solum et Dionysia sed etiam aliorum deorum sacra perstrepebant*. Ad esse naturalmente si collega non solo l'origine della Commedia, ma anche del Ditirambo.

(1) Il significato tecnico di queste parole non è inteso neanche nella versione latina del Parthey.

(2) TIBER., 14, in *Rhetores graeci*, III, p. 65 Sp.; TRYPH., III, p. 199; PS. HERODIAN., in BOISSONADE, *Aneed.* III, p. 261; HERMOG., pp. 208-10 Rabe; QUINTIL., *Inst. or.*, IX, 2, 3. Vedi già in ARISTONE, ap. PHILOD., *De vitiis liber X*, col. 22, 7 Jens., e cf. VOLKMANN, *Die Rhetorik d. Griech. u. Röm.*[3], pp. 445-46. Che Giamblico conoscesse bene l'uso di questo termine risulta da *Vit. Pyth.*, XXII, 101, XXIX 161 (ἔμφασις συμβολικῷ τρόπω....). — Per la genesi e per il significato dell'intero concetto conviene richiamarsi all'opinione caratteristica dei Greci, più volte espressa da Platone, [*Alcib. II*, 147 *b*], *Resp.*, I, 332 *c*, secondo cui l'arte del poeta è essenzialmente *enigmatica*, fatta di simboli e di allusioni (αἰνίττεται, αἰνιγματώδης ἐστί). Da cui dipende il modo come Aristotele interpreta quello che è il principale strumento dell'espressione poetica: la metafora (*Rhetor.*, III, 10; *Poet.*, 22, 1458 *a*, 25).

(3) In questo senso da *Anon. De Comoed.*, p. 8, 39, è detto che Eupoli πολὺ τὸ λοίδορον καὶ σκωπὸν ἐμφαίνει. Vedi anche TZETZ., p. 21, 45-46 e *passim*: cf. cap. V.

(4) 4, p. 52, bene interpretato dal BERNAYS, op. cit., pp. 149-50, senza alcuna relazione però col testo di Giamblico. — La medesima connessione di ἔμφασις e αἰσχρολογία si nota in ARIST. QUINT., *De mus.*, II, p. 82 M.

In conclusione, tanto i brani di Proclo quanto quelli di Giamblico sono residuo, non di elementi isolati, ma di un unico congegno teorico, facente capo ad Aristotele. Sarà bene aggiungere subito che, anche per questa parte, una visione esatta delle identiche cose ci conservano i *Prolegomeni* di Tzetze e gli altri trattati bizantini, primo il *Tractatus coislinianus* : i quali, oltre a contenere la già citata menzione della catarsi tragica e comica, commentano così : *συμμετρία τοῦ φόβου θέλει εἶναι ἐν ταῖς τραγῳδίαις καὶ τοῦ γελοίου ἐν ταῖς κωμῳδίαις* (1).

A bella posta ho voluto lasciare finora sottinteso un argomento capitale, che darà decisiva orientazione a gran parte degli elementi su cui il mio studio è fondato, non solo per questo, ma per i successivi capitoli. Esso dipende semplicemente da una più precisa determinazione della personalità storica di Proclo. Credo infatti non potersi ragionevolmente dubitare che il commentatore di Platone sia (come i testi concordemente ci indicano) quel medesimo Proclo che compose la *Crestomazia letteraria*. I rilievi, anzi, che abbiamo fatto e che stiamo per fare, servono a garentire questa convinzione e a disperdere i sospetti che alcuni filologi hanno su ciò addensato (2). Ora la *Crestomazia* era (come si sa) un grande repertorio, dove il filosofo e grammatico neoplatonico aveva riassunti, per salvarli

(1) 6, p. 52.

(2) Per ciò che riguarda l'evidenza esteriore vedi SUIDA, *s. v. Πρόκλ.*; lo scoliaste a GREGOR. NAZ., XXXVI, p. 914 *c* Migne, e i prolegomeni di TZETZE, pp. 20, 32 ; 25, 15. Per l'evidenza interna, oltre a quanto sarà esposto qui sopra, vedi specialmente O. IMMISCH, in « Festschrift f. Th. Gomperz » (Wien, 1902), p. 245 sgg. ; F. STEIN, *De Procli Chrestom.*, Diss., Bonn, 1907. L'identificazione è risolutamente propugnata dal WILAMOWITZ, *Homer. Unters.*, pp. 330-31, e dal KAIBEL, *Die Prolegom. Περὶ Κωμῳδίας*, « Abhandl. d. Götting. Ges. d. Wiss. », 1898, p. 27. I dubbî di W. SCHMID, « Rhein. Mus. », XLIX (1894), p. 133 sgg. e W. GEORGII, *Ueber den Verfasser d. Chrest.*, Progr. Kaiserlautern (1899), non hanno fondamento, perchè, se nell'opera grammaticale si trova citata qualche teoria sullo stile diversa da quella seguita nelle opere filosofiche, ciò non solo può dipendere dal diverso tempo in cui l'una e le altre furono eventualmente scritte, ma dipende certo dal carattere della *Crestomazia*, che era opera di citazione e di compilazione erudita.

dalla distruzione, i tesori della coltura ellenistica: che erano di fondo massimamente peripatetico e stoico. È grave iattura che quest'opera, di cui si fecero nell'età bizantina successivi compendî, sia, per grandissima parte, perduta. Ma è sollievo che, per la parte di cui qui ci occupiamo, intorno ai principî generali della poesia, alla sua classificazione e alla tecnica di Tragedia e Commedia, essa sia in qualche modo ricostituibile: e che i residui si trovino in quei *Prolegomeni* di Tzetze e in quegli altri trattati e scolî anonimi, dei quali già ci siamo ripetutamente serviti. Non a caso nei *Prolegomeni* di Tzetze il nome di Proclo neoplatonico ricorre citato fra coloro che *τὰς σκηνικὰς καὶ ποιητικὰς βίβλους ἐξηγήσαντο*: e precisamente dopo i filologi veri e proprî (Didimo, Trifone, Apollonio, Erodiano, Tolemeo Ascalonite), su un'esatta linea ideale e cronologica che fa capo ad Aristotele: *καὶ οἱ φιλόσοφοι Πορφύριος, Πλούταρχος* [*scil. ὁ Νεστορίου*] *καὶ Πρόκλος, ὡς καὶ πρὸ αὐτῶν πάντων Ἀριστοτέλης* (1). Difatti, questi filosofi neoplatonici furono, per i proprî tempi, i veri eredi, per i posteri bizantini gli intermediarî della filologia ellenistica, a cui applicarono un qualche maggiore interesse teoretico, riattaccandosi alla tradizione di Platone, di Aristotele, di Teofrasto.

Ma anche prescindendo da ciò, le acute indagini del Kaibel sui *Prolegomena περὶ κωμῳδίας* hanno effettivamente dimostrato che tanto gli estratti di Tzetze nelle loro varie redazioni, quanto gli altri trattati anonimi, quanto infine una serie di Scolî alla *Grammatica* di Dionisio Trace, derivano per vie dirette o indirette dalla *Crestomazia* di Proclo. Di modo che, quando, insieme con la descrizione della catarsi fatta dal commentatore di Platone, noi adducevamo attestazioni dei trattatisti bizantini, non facevamo in sostanza che servirci di un'unica tradizione, organica: la quale era dunque non di carattere improvvisato, ma di origine storica ed erudita.

Naturalmente, allorquando dai *Commentarî* sulla *Repubblica* platonica e dai trattati bizantini *De Comoedia* si è arrivati alla *Crestomazia* di Proclo, un grande passo è compiuto, ma non è ancora raggiunto lo scopo. Ora, risalire dalla *Crestomazia*

(1) Pagg. 20, 29-31 : 25, 10-5.

alle sue fonti originarie od anche solo alle intermedie, sappiamo, nell' insieme, essere impresa di estrema complicatezza e spesso di disperata effettuazione: se non altro, perchè in essa l'autore si era proposto di raccogliere le più disparate cose di cui l'erudizione dei tempi potesse disporre. Il Kaibel, per esempio, è riuscito a stabilire che per questioni di grammatica vi era adoperato Asclepiade di Mirlea, per definizioni dei varî generi lirici, Didimo, *Περὶ λυρικῶν*, attraverso all'*Etymologicon* di Orione (maestro di Proclo stesso), e qualche altra fonte più o meno diretta.

Ma la ricerca, che nel complesso sarebbe disperata, o solo di rado porterebbe a risultati concreti, trova qualche agevolazione nel nostro caso. Infatti, non v'ha dubbio che, per i principî generali della teoria poetica, e della storia letteraria, Proclo doveva già servirsi di un manuale sintetico: uno di quei manuali di cui aveva dato il primo esempio Aristotele e che nella Scuola si ripeterono più volte conservando le direttive del Maestro e solo schematizzandone maggiormente il sistema. Certo è che i grammatici latini, come Diomede e Donato, contengono in massima i medesimi schemi, le medesime classificazioni e definizioni letterarie, di cui si fanno banditori gli scoliasti bizantini: e questi schemi e queste classificazioni e definizioni essi non ricevono affatto dall'intermediario Proclo, ma da un intermediario latino, il quale è per lo meno Svetonio, e prima di Svetonio, Varrone (1). Romani e Bizantini si integrano a vicenda e ci spingono molto addietro sulle tracce di una poetica la quale — per quanto è parso finora, e meglio parrà in seguito — non doveva essere molto lontana nè nel tempo nè nelle formule da Platone e da Aristotele. Quanta parte in essa fosse dell'Aristotele auten-

(1) Cf. KAIBEL, *Die Prolegom. ecc.*, pp. 67-68; USENER, *Ein altes Lehrgebaude d. Philologie*, « München. Sitz.-ber.», 1892, pp. 620-621. L'origine varroniana non sembra essere dubbia. Che Svetonio sia l'intermediario e da lui, direttamente, attinga Diomede è in generale ammesso, e credo continui ad essere probabile non ostanti le obiezioni di E. KOETT, *De Diom. art. poet. fontibus*, Diss., Jena, 1904, il quale piuttosto che a Svetonio pensa a Remmio Palemone, sebbene per quest' ultimo non ci sia proprio nessun elemento. Varî elementi in favore di Svetonio saranno rilevati, su punti speciali, in cap. V.

tico, quanta della successiva elaborazione e sistemazione, ciò risulterà solo dal progresso della ricerca. Intanto il cammino è segnato ed è l' inverso di quello preso dal Kaibel, che per questa parte non aveva condotto ad alcun risultato: definire prima i concetti fondamentali del Maestro, ricercandone le sicure tracce in quelle fonti a cui abbiamo restituito valore e di cui abbiamo disegnato l'origine storica; poi misurare la distanza che intercede fra essi e le loro derivazioni.

Capitolo Secondo.

La concezione edonistica e moralistica della poesia e della musica.

Il problema della catarsi è indispensabile per comprendere la posizione di Aristotele e per determinare quali concetti egli si facesse della natura e del fine dell'arte. Però, natura e fine dell'arte non risiedono affatto nella catarsi, ma nel *diletto* o nel *piacere* — *ἡδονή* —, come suggerisce la unanime concezione del tempo. Infatti, più volte il nostro autore parla di una gradevole impressione, che scaturisce sia dalle seduzioni del linguaggio (*ἡδυσμένος λόγος*) sia da certe situazioni e momenti poetici: ne parla proprio come di un termine (*τέλος*), a cui la poesia tende ed in cui effettua la sua opera: *ποιεῖ τὸ ἔργον*, od anche solo *ποιεῖ τὸ αὑτῆς* (1). La quale *ἡδονή*, poi, gli sembra talmente connaturata col carattere della poesia da costituire un diverso contrassegno nei diversi generi letterarî, ed essere speciale (*οἰκεία*) nella Tragedia e nell' Epopea, speciale nella Commedia e via di seguito (2). Dare alla Tragedia uno scioglimento giocondo, sul tipo, ad esempio, dell'*Odissea* — dove i malvagi sono puniti ed i buoni reintegrati — è procurare un diletto proprio, piuttosto, della Commedia: *ἔστιν δὲ οὐχ αὕτη ἀπὸ τραγῳδίας ἡδονή, ἀλλὰ μᾶλλον τῆς κωμῳδίας οἰκεία* (3). La perfezione e la superiorità ideale

(1) 26, 1462 *a*, 11, 18; *b*, 12-13. Cf. 9, 1451 *b*, 23, 26; 25, 1460 *b*, 24.

(2) 14, 1453 *b*, 10-11; 23, 1459 *a*, 20-21.

(3) 13, 1453 *a*, 31-36.

della Tragedia in confronto al poema epico è da lui dimostrata, oltrechè con varie altre ragioni, specialmente col criterio del piacere. Infatti la Tragedia contiene elementi che mancano all'Epopea, musica e spettacolo, e che sono strumenti efficacissimi di diletto: *δι' αἷς αἱ ἡδοναὶ συνίστανται ἐναργέστατα*. Non solo, ma anche con l'unità dell'azione, semplice e raccolta, essa ottiene più presto (*ἐν ἐλάττονι μήκει*) lo scopo dell'arte, *τὸ ἔργον τῆς τέχνης*: vale a dire il piacere r i c h i e s t o: *οὐ τὴν τυχοῦσαν ἡδονήν.... ἀλλὰ τὴν εἰρημένην* (1). E il piacere richiesto (se andiamo a vedere) è quello che nasce, per mezzo della mimesi, da casi di pietà e di terrore, senza immistione di elementi mostruosi o ripugnanti: *τὴν ἀπὸ ἐλέου καὶ φόβου διὰ μιμήσεως ἡδονήν* (2): casi che nell'Epos si trovano diluiti (*πολλῷ κεκραμένα τῷ χρόνῳ*) in mezzo ad una massa di cose eterogenee.

Qui, la maggior parte degli interpreti hanno creduto di uscire dall'apparente imbarazzo che reca il trovar menzionata una prima volta la catarsi, poi sempre il piacere, immaginando che *κάθαρσις* sia sinonimo di *ἡδονή*, e che l'autore, dopo adoperato una volta (nella definizione di Tragedia) il termine tecnico, abbia in seguito ricorso alla parola d'uso corrente. Ed in ciò si sono visti confortati da un raffronto verbale tra la frase che si trova nella definizione della Tragedia e che attribuisce ai sentimenti di pietà e terrore il fenomeno della catarsi tragica (*δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν*), e la frase testè riferita che nei sentimenti di pietà e terrore indica l'origine del piacere *speciale* della Tragedia (*τὴν ἀπὸ ἐλέου καὶ φόβου διὰ μιμήσεως ἡδονήν*) (3). Ma, a prescindere da ogni altro argomento, l'identificazione è teori-

(1) 26, 1462 *b*, 13-14.

(2) 14, 1453 *b*, 10-13.

(3) Questa è la sostanza dell'articolo di N. Terzaghi, *Sulla « Catharsis » di Aristot.*, in « Class. e Neolat. », VIII (1912), p. 384 sgg., il quale cita anche, a p. 395, gli altri più recenti studi che, a suo giudizio, avrebbero messo la questione sulla buona strada. Egli è seguito dal Valgimigli, op. cit., pp. XLVIII-IX. — In realtà l'identificazione, già proposta dal Weil e da altri, era stata vittoriosamente combattuta dal Finsler, op. cit., p. 117, rispetto al quale (come riconosce Christ-Schmid, *Gesch. d. griech. Litt.*, I[6], p. 757, 6) quei più recenti studi non rappresentano che un regresso.

camente un assurdo: poichè la ἡδονή è *sentimento*, mentre κάθαρσις non è sentimento, ma *azione*. Circa poi il rapporto verbale, esso non ha alcun valore e dimostra quanto poca attenzione si sia fatta al profondo e particolare significato, che non in Aristotele soltanto, ma già in Platone aveva il concetto del rapporto fra le passioni di pietà e di terrore e il piacere.

In generale, dunque, anche per questa parte, noi dobbiamo prendere le mosse da Platone. Ma prima liberiamoci da un equivoco che è stato causa di confusioni e di falsi apprezzamenti a molti studiosi. Abbiamo visto come, per un principio di Platone sostanzialmente adottato dal discepolo, la poesia si scinda non solo intorno ai due estremi del carattere morale, il serio e il faceto, il nobile e il triviale, sì anche intorno ai due poli del sentimento, piacere e dolore (ἡδονὴ καὶ λύπη), e ai due corrispondenti fatti fisiologici, riso e pianto (γέλως καὶ θρῆνος). Da una parte si costituisce la Commedia, dall'altra la Tragedia. Nell'una trova applicazione la bramosia (ἐπιθυμία) che noi abbiamo di gioire, τὸ φιλήδονον, τὸ φιλόγελων, nell'altra la bramosia di effondere il dolore, τὸ φιλόλυπον, τὸ φιλόθρηνον (1). Quindi, per quanto Platone non commenti ulteriormente il sistema, per quanto Aristotele, dalla sua, lasci sottintesi i termini generali e non fornisca di proposito che definizioni isolate, una interpretazione esatta della loro fonte conservano quei trattati bizantini che contrassegnano la Commedia come διὰ γέλωτος καὶ ἡδονῆς τυπουμένη, e la Tragedia, naturalmente, διὰ λύπης καὶ θρήνου (2). Infatti le passioni specifiche della Tragedia, l'ἔλεος καὶ φόβος di Aristotele, gli ἐλεεινὰ καὶ φοβερά di Platone, gli οἶκτοι καὶ ὀδυρμοί del medesimo, non sono, a prenderle in generale, che πάθη ἐν λύπῃ: come πάθη ἐν ἡδονῇ dovranno essere quelle suscitate della Commedia, che Aristotele avrà press'a poco specificate in χαρὰ καὶ γέλως (3).

(1) Qualcuno di questi termini antitetici, che non si trovi propriamente espresso in Platone, è però implicito nella sua trattazione. Tutti sono messi in rilievo da Proclo, *In Platon. Remp.*, specialmente I, pp. 50, 61; II, 84.

(2) Tzetz., p. 17, 3, 7-8; p. 38, 111-12; *Tract. coisl.*, 3, 4, p. 50; *Schol. Dionys.*, Goettling, p. 58, 31. Cf. cap. V.

(3) In generale vedi *Eth. Nic.*, II, 4, 1105 *b*, 21-25. Che χαρά sia πάθος ἐν ἡδονῇ è detto ivi, l. 22. Quanto a γέλως cf. Platon., *Phileb.*

Ora, è evidente che il piacere artistico, di cui intendiamo discutere, non ha nulla che fare con quest' altro piacere, che appartiene in proprio alla Commedia e d' intorno al quale le passioni comiche, in certo modo, si polarizzano, come intorno al dolore le passioni tragiche (1). Questo qui è il *contenuto* di una speciale forma di poesia; quello, invece, è l' *impressione* universale, che, pur variamente colorandosi nell'uno e nell'altro caso, consegue così alla Commedia come alla Tragedia. Poichè — direbbe Platone — per natura noi proviamo piacere così nel pianto come nel riso.

Il quale piacere artistico è da Platone esaminato sotto vari aspetti, più o meno empirici ed approssimativi, ma strettamente connessi l'uno con l'altro. Per un certo lato esso deriva dalla smania irrequieta, che è insita nell'uomo, di muoversi, di parlare, di esprimersi in armonie ed in ritmi (2). Per un altro lato, assai più importante, esso si identifica con la soddisfazione di scoprire somiglianza fra imitazione ed oggetto imitato (3); meglio ancora, col gusto che naturalmente proviamo ad *imitare* tutto e tutti (4), a trasfonderci nelle passioni degli altri ed a soffrire, per illusione estetica, insieme con essi: *συμπάσχειν*! « Tutti noi, anche i più ragionevoli, ad udire recitare Omero o qualche altro tragico che rappresenti un' eroe in travaglio, deplorante in lungo discorso le sue sventure, proviamo piacere (*χαίρομεν*), e, a questo piacere abbandonatici insensibilmente, seguiamo con simpatia, partecipi alle sofferenze rappresentate (*συμπάσχοντες*), e tanto più lodiamo il poeta quanto più ci abbia messi in questo stato d'animo » (5). « A contemplare le passioni di un altro nessuno si vergogna di dar segni di compas-

XXIX, 50 *a*; [Longin.], *De subl.*, 38, 5: *καὶ γὰρ ὁ γέλως πάθος ἐν ἡδονῇ*. — I contatti con Platone, nella designazione dei sentimenti tragici, sono rilevati dal Finsler, op. cit., p. 79 sgg.

(1) È perciò in errore il Bernays, op. cit., pp. 142-43, quando nei trattati bizantini e specialmente nel *Tract. coislin.* (*ἡ τραγῳδία ἔχει μητέρα τὴν λύπην*) vede una goffa violazione della teoria d'Aristotele, il quale (dice) aveva sempre parlato di *ἡδονή* nella Tragedia!

(2) *Leg.*, II, 653 *d-e*.

(3) *Leg.*, II, 667-68.

(4) *Resp.*, V, 475 *d*.

(5) *Resp.*, X, 605 *d*.

sione : anzi considera un guadagno il piacere che vi prova » (1). Dunque la naturale inclinazione dell' uomo per la mimesi finisce per concretarsi in un atteggiamento essenzialmente passionale, non appena l'autore sofferma l'attenzione sulla singolarità di questo fenomeno psichico : che il diletto della mimesi non deriva soltanto da spettacoli giocondi, ma precisamente da spettacoli tristi : e da entrambi, in quanto sono *πάθη*. « Ricordi le rappresentazioni tragiche, dove gli spettatori godono piangendo ? » (2). In questa specie di antitesi sta tutta la teoria di Aristotele della *ἡδονὴ ἀπὸ ἐλέου καὶ φόβου* : anzi dalla semplice analisi di quel particolare fenomeno psichico trae origine la cura che Aristotele ha di attribuire una *οἰκεία ἡδονή* al genere tragico, una *οἰκεία ἡδονή* al genere comico.

Anche per Aristotele, il piacere artistico si presenta sotto specie un po' varie e confuse. In parte esso è sentimento gradevole di armonia e di ritmo (3). In parte è soddisfazione dell' istinto mimetico : e, in questo caso, è pure confuso col piacere della conoscenza intellettuale, giacchè è fatto dipendere da un ragionamento, ossia da una specie di sillogizzare sulla somiglianza dell' imitazione con l'oggetto imitato (*μανθάνειν καὶ συλλογίζεσθαι τί ἕκαστον, οἷον ὅτι οὗτος ἐκεῖνος* (4). Ma, venendo al concreto della trattazione, il concetto perde ogni nebulosità e si solidifica in un contenuto passionale. Invero la mimesi non è semplice imitazione di fatti, ma di passioni (in quanto : « per i fatti gli uomini sono felici o infelici »), e il piacere che in quella si prova cessa d'essere effetto di un ragionamento — *συλλογισμός* — per diventare opera della *συμπάθεια* di Platone (5). Di fronte a questa forma definitiva di *ἡδονή*, che si dichiara essere *τέλος* o *ἔργον τῆς τέχνης*, e, come tale, non da altro è prodotta che dalle passioni del singolo genere poetico, quei diversi strumenti divengono accessori : e sono a quando a quando

(1) *Resp.*, X, 606 *b*.

(2) *Phileb.*, XXIX, 48 *a*. Cf. ARISTOT., *Poet.*, 4, 1448 *b*, 10-12 : *ἃ γὰρ αὐτὰ λυπηρῶς ὁρῶμεν, τούτων τὰς εἰκόνας τὰς μάλιστα ἠκριβωμένας χαίρομεν θεωροῦντες, οἷον θηρίων τε μορφὰς τῶν ἀτιμοτάτων καὶ νεκρῶν.*

(3) 4, 1448 *b*, 20-24.

(4) *Ibid.*, ll. 5-9, 15-17.

(5) 6, 1450 *a*, 17-20 ; 11, 1452 *b*, 2.

scartati come non necessarî all'arte (più o meno *ἀτεχνότατα*). La musica e il metro sono grandi strumenti di diletto, *μέγιστα τῶν ἡδυσμάτων*, ma non indispensabili alla poesia (1). L'apparato scenico e le rappresentazioni, per le quali *αἱ ἡδοναὶ συνίστανται ἐναργέστατα* e che hanno una grande forza *seduttrice* sull'anima — *ψυχαγωγικόν* — (cioè quella stessa forza di seduzione che esercitano i casi di pietà e terrore: *τὰ μέγιστα οἷς ψυχαγωγεῖ ἡ τραγῳδία, αἵ τε περιπέτειαι καὶ ἀναγνωρίσεις*) (2), sono estranee al fine dell'arte, anzi sono dannose quando la loro suggestione e il loro piacere esercitano fuori della stretta cerchia segnata dalle passioni tragiche e comiche (3).

Orbene. L'ideà del piacere, come fine dell'arte, è per sè stessa identica sia nel maestro sia nel discepolo. Può però alcuno supporre che eguali fossero le intenzioni a cui l'uno e l'altro la facevano rispettivamente servire? Naturalmente, quando Platone con tanto zelo insisteva sull'origine patetica del godimento artistico, non rendeva solo soddisfazione ad un fatto di evidenza intuitiva, ma obbediva ad un secondo fine: che era di condannare la poesia a causa delle passioni da essa suscitate con arti di irrefrenabile lusinga. Questo era il veleno dell'argomento. Aristotele che accoglie e approfondisce la definizione del Maestro e il fondo di verità ivi contenuto, non può non avere misurato le conseguenze che da essa si erano tratte. Senonchè da queste conseguenze egli si è preventivamente sciolto mediante il concetto della *κάθαρσις τῶν παθημάτων*. La catarsi è il correttivo che, non solo gli permette di trattare con benevola confidenza le passioni a cui Platone guardò con orrore, ma lo preserva da ogni difficoltà verso il piacere che quelle passioni producono e nel quale gli è forza riconoscere il fine e l'opera stessa della poesia: poichè, in ogni caso, non è quello un piacere volgare e deleterio, come Platone intese e come molti ritengono, ma un piacere innocente: *ἡδονὴ ἀβλαβής*.

Questo era il punto, questo il nodo della questione: sollevare il piacere, di cui l'Arte evidentemente si sostanzia, dalle basse regioni della sensualità e dimostrare com'esso non si ri-

(1) 6, 1450 *b*, 16-18; 1, 1447 *b*.
(2) 6, 1450 *a*, 33-34.
(3) 26, 1462 *a*, 15-17; 6, 1450 *b*, 16-18.

solva in una corruttela, ma in un bene dello spirito. Anche Platone, riesaminando nelle *Leggi*, con animo meno rigido di quello che avesse fatto nella *Repubblica*, il problema dell'arte, si era posto alla ricerca di una ἡδονὴ ἀβλαβής, che gli permettesse di ribenedire, almeno in parte, la poesia. Il compito gli era questa volta facilitato, per un certo aspetto: in quanto egli aveva ormai lasciata cadere dal suo sistema la teorica delle Idee, quindi anche il pregiudizio che la mimesi artistica non fosse che un pallido riflesso del vero, lontana tre volte dalla realtà, come aveva sostenuto nella *Repubblica*. Per l'altro aspetto invece, concernente le passioni, non si può dire che egli avesse progredito gran che. Quindi, non arriva alla catarsi aristotelica (ch'era forse l'unico mezzo di salvare le passioni, finchè non si fossero raggiunti i moderni concetti di indipendenza e liricità dell'arte): anzi, preferisce lasciar nell'ombra il lato passionale della poesia per badare a quello strettamente pragmatico, sul quale gli è possibile innestare una spiegazione razionale e una giustificazione moralistica del piacere. Il suo ragionamento è press'a poco questo. Parte dall'assioma che il piacere non debba essere criterio per stimare la bellezza o la bontà intrinseca (ὀρθότης) di un'opera d'arte. L'opera d'arte è imitazione e, come tale, non può giudicarsi dall'impressione gradevole o sgradevole che produce, bensì « dal rapporto di eguaglianza o di somiglianza fra essa e l'oggetto imitato ». Se poi l'opera d'arte, così giudicata ed approvata, procura — come è naturale — piacere, questo piacere non è da rifuggire, perchè è innocente. « E può chiamarsi anche *divertimento* (παιδιά): come quello a cui non segue nessun danno nè utile veramente considerevole » (1).

Se noi ritorniamo sui nostri passi, troviamo, non senza gradita sorpresa, che anche Aristotele in un primo tempo si è appropriata questa veduta del Maestro: dove cioè, esponendo le origini della poesia e fermandosi, come il Maestro, a una concezione strettamente pragmatica di essa, ha parimente confuso la verità dell'arte con la verità scientifica ed ha fatto parimente dipendere il piacere, che quella procura, da un ragionamento

(1) *Leg.*, II, 667-68.

sull' eguaglianza o somiglianza dell' imitazione con l' oggetto imitato: *διὰ γὰρ τοῦτο χαίρουσι τὰς εἰκόνας ὁρῶντες, ὅτι συμβαίνει θεωροῦντας μανθάνειν καὶ συλλογίζεσθαι τί ἕκαστον, οἷον ὅτι οὗτος ἐκεῖνος* (1).

Senonchè Aristotele, nel corso del trattato esce dalla concezione strettamente pragmatica. L'evidenza delle cose lo porta a mettere (pur contro molte difficoltà) in primo piano le passioni: non più quindi il *ragionamento* sui rapporti di somiglianza ecc., ma la *συμπάθεια* che si stabilisce fra spettatori o lettori e personaggi rappresentati, e che genera un ben più profondo e vero piacere. Il quale piacere diventa allora inavvertitamente — contro ciò che aveva detto Platone, contro ciò che Aristotele stesso era parso accettare — l'unico definitivo criterio per giudicare l'opera d'arte. Ad esso infallibilmente il nostro filosofo ricorre tutte le volte che debba risolvere problemi grandi o piccoli sul valore di un genere letterario o di un singolo componimento poetico, sull' ammissibilità o meno di certe situazioni. È raggiunto o no, il piacere richiesto, *τὸ τέλος τῆς τέχνης*? Purchè portino a questo piacere, egli non dubita di ammettere anche situazioni *inverosimili* e *assurde*, che altrimenti gli erano parse da escludere (2).

Per compiere questa evoluzione, da elemento tollerato a criterio dominatore, il piacere ha dovuto sottostare ad un patto, che serve nientemeno che a mantenerlo nei platonici confini dell' *innocuo*: cioè ha dovuto obbligarsi a non attingere le sue seduzioni da altra fonte, fuori di quelle determinate passioni a cui, con ragione veduta, si era attribuita capacità catartica.

Si capisce adesso chiaramente perchè con tanta cura Aristotele avesse scartato, come non necessari o contrari all' arte, tutti quegli strumenti di piacere (*ἡδοναί, ἡδύσματα, ψυχαγωγικά*), i quali non si identifichino, nel caso della Tragedia e del Poema epico, con la speciale *ἡδονὴ ἀπὸ ἔλεου καὶ φόβου*. Se anche essi esercitano una notevole seduzione sull' anima, analoga, per sè stessa, a quella esercitata dai casi di pietà e terrore e in particolare dagli episodi di *peripezia* e di *riconosci-*

(1) Vedi sopra, p. 38.
(2) Vedi p. sg., n. 1; p. 97.

mento — *τὰ μέγιστα οἷς ψυχαγωγεῖ ἡ τραγῳδία* —, sta però il fatto che la loro seduzione devia per effetti arbitrarî, non governati, non assistiti da alcuna *catarsi*; la quale si applica, per definizione, ai casi di pietà e terrore. La poesia è — secondo il comune consenso dei tempi, a cui Aristotele non intende contraddire — un fatto di voluttà e di seduzione psicologica, ma di una voluttà e di una seduzione particolari, preventivamente purificate d'ogni eccesso malefico. Essa è ancora — per dirla coi termini in voga — *ψυχαγωγία*, ma *ψυχαγωγία μετὰ καθάρσεως*. La sua purificazione non si adempie (come avviene in più gretti sistemi) per mezzo di procedimenti strettamente pedagogici, con le riduzioni *ad usum Delphini* e col cospargere di miele il vaso della verità; bensì trae profitto dalla virtù sanatrice e benefica che l'esperienza patologica dei Greci attribuisce a certe passioni di cui l'arte solitamente si vale: e nelle quali, di conseguenza, il filosofo è interessato — per insuperabili ragioni morali! — a restringere vieppiù l'azione della poesia.

È ben vero che di queste restrizioni furono date e si dànno, in generale, spiegazioni puramente estetiche. Ma è un' illusione. Nessuno potrà mai, da un punto di vista estetico, spiegare perchè, delle varie e complesse passioni che la Tragedia contiene, Aristotele contempli soltanto la pietà e il terrore. Nessuno potrà mai dire per quali ragioni, strettamente estetiche, egli, pur di accrescere l' effetto impressionante dell'azione tragica (*ἐκπληκτικόν*), s' induca ad ammettere in poesia fatti *impossibili* (*ἀδύνατα*) o *assurdi* (*ἄλογα, ἄτοπα*) (1): cioè proprio il contrario di quanto aveva affermato in quel primo stadio della sua concezione, dove erano contemplati più i fatti che le passioni, più la mimesi che la psicagogia e la catarsi: la poesia trattare le cose possibili, secondo la legge del verosimile e del necessario (2). Ancor meno potrà alcuno render conto del procedimento altrettanto radicale quanto arbitrario, con cui il nostro autore tratta il poema epico: dove mette in ombra una infinita varietà di sentimenti e di fatti, perchè domini una nota

(1) 25, 1460 *b*, 23-26; 24, 1460 *a*, 13 sgg. Per l'*ἔκπληξις* cf. 16, 1455 *a*, 17; 14, 1454 *a*, 4; 24, 1460 *a*, 12; 9, 1452 *a*, 6.

(2) 9, 1451 *a*, 36-1451 *b*, 32. Per maggiori spiegazioni vedi p. 96 sgg.

sola : e questa è la nota del terrore e della pietà, che scuotono l'anima umana per disporla ad abitudini di mitezza, di giustizia, di umanità, quindi anche per ristabilirvi l' equilibrio e la calma (1). Sul terreno della pura estetica, le divisioni dei generi letterarî, l'ammissione delle une piuttosto che delle altre passioni, e tutte le leggi estrinseche non son cose che reggano. Se le troviamo adoperate, vuol dire che l' intenzione di trattare « la poesia per sè stessa » è apparente e relativa : ossia è dominata (come non poteva non essere in un Greco di quei tempi) da una concezione morale che le presta dall'esterno gli ordini e gli schemi. Questa, in sostanza, la posizione di Aristotele.

*
* *

In qual modo l' idea della catarsi intervenga a correggere e sostentare, davanti ai reclami della morale, la comune concezione edonistica della poesia, abbiamo supposto per ora, con ragioni che ci sono parse necessarie, ma che Aristotele non ha spiegate sotto i nostri occhi. Questo egli fa invece nella trattazione della musica, che si trova nel libro VIII della *Politica* : trattazione la quale ha bisogno ormai di essere presa nel suo insieme e, soprattutto, considerata non come frammento o sistema a sè, valente solo per la musica (e da cui si possa al più ricavare l' interpretazione di qualche parola), ma come la espressione di un'unica e armonica concezione dell'arte. La differenza che corre fra le due trattazioni, della musica e della poesia, è tutta esteriore ed occasionale, simile a quella che abbiamo già constatata fra le pagine di Platone e la *Poetica* stessa di Aristotele : che cioè la prima si inquadra in un'opera di educazione politica, e quindi è per i problemi morali dialetticamente impostata, oltrechè soggetta, per essi, a più rigide esigenze ; la seconda invece è, in apparenza, indipendente. Ma, fatto conto di queste diverse circostanze, non è difficile ristabilire fra le due trattazioni i contatti e l' interna unità del pensiero.

Vi sono alcuni problemi secondarî che riguardano la pedagogia nel senso stretto della parola, cioè la misura in cui l'insegnamento musicale possa entrare nell'educazione dei giovanetti,

(1) 26, 1462 *a-b*.

l'opportunità che certe forme sieno ignorate fino ad una certa età, oppure non si eseguiscano per mano dei discepoli e si riservino all'audizione. Ma il problema che domina è quello generico, già frequentemente dibattuto nelle scuole dei retori e dei sofisti (1): se la musica sia, nella vita, uno spasso inutile e perfino dannoso, oppure abbia in fondo un valore utilitario, anzi morale. Per Aristotele tre possibilità si delineano subito: ch'essa si coltivi come divertimento per chi lavora (*παιδιᾶς ἕνεκα καὶ ἀναπαύσεως — ἄνεσις γὰρ ἡ τοιαύτη κίνησις καὶ διὰ τὴν ἡδονὴν ἀνάπαυσις.... τοῖς ἀσχολοῦσι*); o come bello e nobile impiego del tempo, per chi è libero da lavoro (*πρὸς διαγωγὴν καὶ φρόνησιν, πρὸς εὐημερίαν καὶ διαγωγὴν ἐλευθέριον*): o, infine, come strumento di virtù (*πρὸς ἀρετήν*, e anche *πρὸς παιδείαν*, nel senso generico della parola) in quanto « essa sia capace di agire sull'anima allo stesso modo che la ginnastica sul corpo, abituandola a godere *onestamente* » (*ὡς δυναμένην, καθάπερ ἡ γυμναστικὴ τὸ σῶμα ποιόν τι παρασκευάζει, καὶ τὴν μουσικὴν τὸ ἦθος ποιόν τι ποιεῖν, ἐθίζουσαν δύνασθαι χαίρειν ὀρθῶς*) (2). Nessuna di queste possibilità ridonda, per se stessa, a disonore della musica. Anzi, in tutti e tre i casi si manifesta, secondo Aristotele, l'utilità, or maggiore ed ora minore, della coltura musicale: specialmente se essi non si considerano separati, ma si integrano, com'è nella sua intenzione, e si aiutano a vi-

(1) Di questo dibattito è indizio principale l'orazione di Damone da Oa, di cui parleremo nel successivo capitolo.

(2) L'enumerazione è fatta specialmente in c. 5, p. 1339 *a*, 15-26, e in succinto, a p. 1339 *b*, 13-14. Si commenta con sinonimi e con spiegazioni sparse qua e là, particolarmente in c. 3, p. 1337 *b*, 27-1338 *a*, 4 (per la distinzione fra gli *ἀσχολοῦντες* e gli *σχολάζοντες*), c. 5, 1339 *b*, 4-5. — Le confuse e fallaci interpretazioni della maggior parte dei critici, sia in questa, sia nelle successive questioni, dipendono per lo più dal diverso significato che Aristotele dà a taluni vocaboli. Così il *πρὸς ἀρετήν* di p. 1339 *a*, 22 va considerato come sinonimo del *πρὸς παιδείαν* di 1339 *b*, 13, sebbene *παιδεία* abbia spesso (ad es. 1341 *b*, 38; 1342 *a*, 28) un altro senso, più specifico. Fra le interpretazioni da cui mi scosto vedi FINSLER, op. cit., p. 103 sgg.; E. HOWALD, *Eine vorplatonische Kunsttheorie*, « Hermes », LIV (1919), p. 189 sgg.; MICHAEL in « Berl. philol. Woch. », 1919, col. 926 sgg.; 1920, col. 1950 sgg. (interpretazione tutta basata su arbitrarie correzioni del testo).

cenda. In qual modo? I primi due casi (che non hanno confini netti, anzi qua e là si sostituiscono o si escludono, secondochè dal concetto più basso di *giuoco* si arriva a quello, elevato, di *cultura spirituale*) rappresentano uno stadio empirico: dove l'utilità della musica (*τὸ χρήσιμον*) è dimostrata in parte per il bisogno fisiologico del riposo (*ἀνάπαυσις*), in parte per l'equivoca fusione del *bello* col *buono*. E invero il divertimento — egli dice — è fatto per il riposo, allo stesso modo del sonno e dell'ebbrezza, « che non sono per sè stesse cose nobili, ma tuttavia son dolci ed insieme calmano gli affanni ». Così il divertimento non è per sè stesso una cosa nobile, ma, adoprato in funzione di riposo, e contenuto in una certa misura, serve a ristabilire le energie consunte, l'equilibrio e la normalità dell'essere (*πρὸς τὴν τῆς συντονίας ἀνάπαυσιν*), ed è quasi una medicina convenientemente applicata al dolore delle fatiche (*τῆς γὰρ διὰ τῶν πόνων λύπης ἰατρεία τίς ἐστιν*) (1). Tale essendo, esso procura piacere: che è, naturalmente, un *piacere innocuo* (2). Se poi la musica si concepisce, non come semplice divertimento e come medicina dei travagli, delle passioni e degli affanni, bensì (con concetto tutto greco) come *liberale* impiego del tempo (*ἐλευθέριος διαγωγή*), come espressione di vita ordinata e bella (*δεῖ.... ἔχειν τὸ καλόν*) (3), allora Aristotele non ha bisogno di dirlo espressamente, ma s'intende

(1) 5, 1339 *a*, 16-20; 1339 *b*, 15-18; 7, 1341 *b*, 41. Che la *παιδιά* costituisca una *ἀνάπαυσις* è detto anche in *Eth. Nic.*, X, 1176 *b*, 34; che, per esser lecita, vada solo adoperata in funzione di *ἀνάπαυσις*, è spiegato *ibid.*, VII, 1150 *b*, 17-18. Per *ἀνάπαυσις* = *ἄνεσις* cf. *De coelo*, II, 1, 284 *a*, 33; per *συντονία* opposta ad *ἄνεσις* cf. *Rhetor.*, I, 11, 1370 *a*, 12. — Il *piacere* come medicina del *dolore*, in *Eth. Nic.*, VII, 1154 *b*, 11 sgg. Solo in tal senso è da ritenere applicato, per la poesia, il sistema medico di Aristotele, il quale secondo OLYMPIOD., *In Plat. Alcib.*, era *ὁ κακῶ τὸ κακὸν ἰώμενος καὶ τῇ διαπάχει τῶν ἐναντίων εἰς συμμετρίαν ἄγων* (cf. *Eth. Nic.*, II, 1104 *b*, 17), e da SPENGEL, Abhandlungen d. bayer. Akad., 1863, e da HOWALD, art. cit., si adoprerebbe a spiegare la catarsi. — L'elemento della *giusta misura*, come condizione da imporre alla *παιδιά*, si deduce da 1339 *b*, 29, confrontato con *Eth. Nic.*, VII, 1150 *b*, 18-20.

(2) 1339 *b*, 25.

(3) 1339 *b*, 18 e *passim*. Cf. specialmente *Eth. Nic.*, IV, 1128 *a*, 18 sgg.

che la musica è tanto più scusata ed apprezzata, in quanto l'*ἐλευθεριότης* e il *καλόν* sono termini che vengono fissati e imposti dall'ordine morale.

L'intenzione di Aristotele è dunque anche qui affine a quella del suo Maestro, il quale nelle *Leggi* era giunto all'ardua scoperta di un piacere innocente, prodotto dalle arti, che « potrebbe chiamarsi *divertimento* (*παιδιά*), in quanto non gli consegue nessun danno nè giovamento veramente considerevole » (1). Ma mentre Platone a questo piacere, perchè fosse innocuo, aveva posto come condizione l'esattezza scientifica delle rappresentazioni artistiche, Aristotele come condizione gli pone, o i limiti strettamente morali della liberalità, dell'ordine, della bellezza (i quali, quanto più saranno marcati, tanto più eleveranno il piacere da semplicemente innocuo e praticamente utile — *χρήσιμον* — ad eticamente giovevole — *ὠφέλιμον* —), o almeno l'ufficio fisiologico e patologico di riposare l'organismo dai travagli e fisici e morali.

Entrambe queste condizioni sono finora semplicemente abbozzate, quel tanto che è indispensabile a giustificare la musica, sia come *παιδιά* sia come *διαγωγή*, ed a superare le manifestazioni più banali del piacere. Esse si concretano invece e si applicano, per intero, nel terzo dei casi supposti dal nostro autore: fra i quali a bella posta avvertivo non esserci alcuna soluzione di continuità. Difatti, in questo terzo caso si tratta di decidere se proprio essa serva a qualcosa di più oltre all'utilità *pratica* sopra descritta (*μή ποτε τιμιωτέρα δ' αὐτῆς ἡ φύσις ἐστὶν ἢ κατὰ τὴν εἰρημένην χρείαν*) e procuri qualcosa di meglio che quel piacere volgare (*κοινὴ ἡδονή*) di cui tutti hanno la sensazione, e che può ritenersi insito nel carattere stesso della musica: essendo quest'ultima, per natura, una cosa dolce (*φύσει τῶν ἡδυσμένων ἐστίν*) (2). Il quesito così enunciato equivale alla formula, più breve: se la musica abbia qualche efficacia sulla virtù: imperocchè la virtù (spiega l'autore) concerne appunto il godere rettamente, il saper scegliere questi o quei piaceri (3).

(1) Vedi sopra, p. 40.
(2) 1340 *a*, 1 sgg.; 1340 *b*, 16-17.
(3) 1340 *a*, 15-18.

Ora, perchè la musica possa indirizzare alla virtù, bisogna, prima di tutto, che abbia influsso sul carattere e sull'anima nostra (*πρὸς τὸ ἦθος συντείνειν καὶ πρὸς τὴν ψυχήν*) e disponga in certo modo delle nostre qualità (*εἰ ποιοί τινες τὰ ἤθη γιγνόμεθα δι' αὐτῆς*). « Ma che essa disponga delle nostre qualità morali, è dimostrato da molti fatti, e specialmente dai canti di Olimpo. Questi appunto, a giudizio di ognuno, rendono le anime entusiastiche, e l'entusiasmo è un'affezione che interessa il carattere morale dell'anima (*τοῦ περὶ τὴν ψυχὴν ἤθους πάθος ἐστίν*). Parimente, al solo udire le rappresentazioni della poesia (*ἀκροώμενοι τῶν μιμήσεων*), tutti entrano in comunione di sentimenti (*γίγνονται συμπαθεῖς*), anche senza il ritmo e senza i canti stessi » (1).

Questo periodo — che io conservo nella sua genuina lezione, mentre alcuni editori ne hanno alterato il senso con arbitrarie correzioni (2) — è importantissimo, perchè garantisce la stretta attinenza che Aristotele pone fra musica e poesia per riguardo ai caratteri fondamentali e ai fini così dell'una come dell'altra. Il fenomeno più importante e manifesto, che accomuna negli effetti psicologici la musica alla poesia, è quel tal fenomeno della *συμπάθεια*, ossia la sofferenza dei lettori o spettatori in comunione coi personaggi rappresentati, che costituisce la vera fonte del piacere artistico e che noi avevamo individuato, per combinazione (dal confronto con Platone) senza che Aristotele ne facesse prima d'ora il nome (3). Analogamente i canti d'Olimpo, che qui, nella musica, si citano ad esempio tipico della *συμπάθεια*, hanno (come Aristotele dirà più avanti) qualità catartiche (4), allo stesso modo che qualità catartiche hanno quelle forme di poesia (Tragedia e Commedia) le quali sono

(1) 1340 *a*, 6-14.

(2) Ad es. SUSEMIHL: *καὶ χωρὶς τῶν λόγων διὰ τῶν ῥυθμῶν καὶ τῶν μελῶν αὐτῶν*.

(3) Vedi sopra, p. 41.

(4) Essi si identificano evidentemente con gli *ἱερὰ μέλη* il cui potere catartico è descritto a c. 7, 1342 *a*, 9-11, e di cui tratteremo appresso (vedi anche BERNAYS, op. cit.), nonchè con le melodie e armonie frigie, delle quali a p. 1342 *b*, 1 sgg. Arbitrariamente HOWALD, art. cit., p. 193, non vuole combinati questi luoghi, affermando (senza ragioni) che vi dominino vedute affatto diverse.

esempio del medesimo fenomeno psicologico. — Dunque avevamo ragione, nel precedente capitolo, a porre la *συμπάθεια* (mediatrice di *filantropia*) come segno ultimo della catarsi.

Ma quale è la condizione *sine qua non* perchè l'Arte possa esercitare questa sua azione, commovitrice e purificatrice, sull'anima? La condizione è che (qualunque arte essa sia, di qualunque materia o strumento si valga) deve, in ogni caso, essere *mimesi*, perchè solo imitando o vedendo imitati i casi altrui — *ἀλλότρια πάθη* — noi ci poniamo in comunione simpatetica, e compassioniamo, ridiamo o piangiamo insieme con gli altri. Perciò Aristotele aveva definito il piacere tragico: *ἡ διὰ μιμήσεως ἡδονὴ ἀπὸ ἐλέου καὶ φόβου* (1). Perciò adesso, parlando della musica, egli le mette a paragone, come forma più perfetta, la poesia, la quale (ben sappiamo) raggiunge il suo scopo anche senza i condimenti dei ritmi e dei canti: *αἱ μιμήσεις, καὶ χωρὶς τῶν ῥυθμῶν καὶ τῶν μελῶν αὐτῶν* (2). E della musica non contempla, o almeno non considera davvero influente sul carattere e sull'anima, quindi anche sull'educazione, se non una parte: quella che si avvicina di più alla poesia e che si sostenta sulla parola. Le forme puramente strumentali (che anche Platone e quasi tutti i Greci, fino a quel tempo, avevano trascurate) non gli paiono dotate di vero carattere imitativo (3), e decadono più o meno dalla sua considerazione raccogliendosi in un genere d'arte inferiore, con tutti gli altri *ἡδύσματα*, da cui è possibile attingere diletto, ma senza garanzie morali.

Dimostrato che la musica, in quanto ha carattere imitativo è, senza dubbio, capace d' influire sul carattere e sull'anima (*ψυχαγωγεῖν*, si direbbe con termine tecnico), bisogna ora badare che un tale influsso essa volga — com'era nel quesito — ai fini della virtù, o, ch'è lo stesso, al retto godimento (*χαίρειν ὀρθῶς*). Preso in senso ristretto, questo è compito da pedagogista, che l'autore si assume ed assolve, qui, con più particolare attenzione. Ma, in senso lato, è anche (tanto per Aristotele, quanto per i Greci in generale) compito da esteta. Infatti, che

(1) *Poet.*, 14, 1453 *b*, 12.
(2) Vedi sopra p. 38 sg., e cap. III, p. 76 sgg.
(3) Questo concetto si rispecchia in *Probl.*, XIX, 918 *b*, 14-32.

un' arte qualsivoglia sia libera di svolgere la sua potenza seduttrice per fini perniciosi, ciò Aristotele non ammette neanche in sede di estetica. Perciò si aprono davanti a lui due vie: che mi pare non sieno state affatto distinte da' suoi moderni interpreti (1); eppure sono necessarie, per comprendere una assai discussa classificazione della musica, che verrà in seguito.

La prima via, dunque, è rigidamente pedagogica e censoria. Essa costringe la musica a non fare che imitazioni di qualità morali o caratteri (*ἤθη*), sui quali caratteri gli ascoltatori per virtù di simpatia siano indotti a regolare sè stessi: *ὁμοιώματα ἐν τοῖς ῥυθμοῖς καὶ τοῖς μέλεσιν ὀργῆς καὶ πραότητος, ἔτι δ' ἀνδρείας καὶ σωφροσύνης καὶ πάντων τῶν ἐναντίων τούτοις καὶ τῶν ἄλλων ἠθικῶν.... Μεταβάλλομεν τὴν ψυχὴν ἀκροώμενοι τοιούτων* (2). Osserva l'autore che l'arte musicale consente molto bene cosiffatte rappresentazioni, certo più che le arti del disegno. Ad ogni modo, consiglia che anche in pittura si mostrino ai giovani piuttosto i quadri di Polignoto, il quale è rappresentatore di caratteri (*ἠθικός*), che non quelli di altri pittori come Pausone (3). Ricordiamoci che il medesimo confronto, Polignoto-Pausone, è fatto nella *Poetica* (4) e che, ciò nonostante, l'autore non considera un difetto per le tragedie l'essere, nella maggior parte dei casi, *ἀήθεις*. Le tragedie non han tanto bisogno di rappresentare qualità morali, quanto fatti e passioni: non sono tanto *ἠθικαί* quanto *πρακτικαί* (5). Le forme musicali, che, con l' imitazione delle qualità, influiscono più direttamente sulla virtù, si chiamano proprio *ἠθικαί*: anzi *ἠθικώταται* dice qualche

(1) Vedi ad es. HOWALD, art. cit., pp. 190-95.

(2) 1340 *a*, 17-22.

(3) 1340 *a*, 28-*b*, 19.

(4) 2, 1448 *a*, 5,6; 6, 1450 *a*, 26-29. Una critica di ciò era in PHILOD., *De poem.*, pap. 207, col. 4, ap. GOMPERZ, « Zeitschr. f. österr. Gymn. », XVI (1865), pp. 717-26 (*Vol. Herc.*², II, 148).

(5) 6, 1450 *a*, 23-26. In che senso le tragedie sieno dette *ἀήθεις*, è problema frequentemente e variamente discusso, come puoi vedere in particolare, da GOTSCHLICH, *Die etische Trag.*, in « Fleckeis. Jahrb. », 1874, p. 9 sgg. e da VAHLEN, *Symbol. philol. Bonn.*, p. 175. Per le nostre interpretazioni cf. anche cap. V.

volta lo scrittore, per significare che rappresentano un grado maggiore, ma non esclusivo, di influenza morale, in confronto alle altre due che vengono dopo. La loro particolarità è di avere applicazione nell' insegnamento : *πρὸς παιδείαν*, od anche *πρὸς μάθησιν* (1).

La seconda via è tracciata con criterî di maggior libertà, benchè sempre morali-utilitarî. La musica non rappresenta più qualità, ma *fatti* (*πράξεις*) o situazioni orgiastiche come l'*ἐνθουσιασμός* (2). Ora, noi vediamo dalla *Poetica* che i fatti sono anche la materia costitutiva del dramma: costitutiva perchè, secondo l'espressione di Aristotele, nei fatti noi siamo felici od infelici (*κατὰ τὰς πράξεις εὐδαίμονες ἢ τοὐναντίον*) cioè in essi si determinano quelle passioni, la pietà ed il terrore, che preparano il fine della Tragedia attraverso la loro catarsi (3). L'entusiasmo è anch'esso una passione, a cui si applica, secondo il nostro autore, questa medesima catarsi (4) : rappresenta il culmine della gioia, nella specie di quei molteplici sentimenti che si collegano con l' esaltazione dionisiaca e che si manifestano soprattutto nella Commedia antica e nel Ditirambo (5). — In complesso noi ci troviamo ora davanti alla più comune ed universale espressione d'arte, che, non avendo intenti pedagogici nè contenuto propriamente etico, bensì passionale, vuole nondimeno essere giustificata innanzi alla coscienza morale degli uomini. E la giustificazione è quella indicata col generico concetto della catarsi

(1) 1342 *a*, 2, 28 ; 1341 *a*, 18, 23-24.

(2) 1341 *b*, 34.

(3) 6, 1450 *a*, 16-20. Generalmente, non essendosi avvertita la affinità con la Tragedia e il nesso di *πρᾶξις* e *πάθος*, si interpreta *πρακτικὰ μέλη* semplicemente come « canti che spingono ad agire ». Ma è significato accessorio. Di essi tratta anche PHILOD., *De mus.*, I, 27, p. 15 K.

(4) 1342 *a*, 7-15. — A questo luogo servono di commento i frammenti di TEOFRASTO, *Περὶ ἐνθουσιασμοῦ*, 87-88 W., dove la musica è indicata come *medicina* a varie malattie, che evidentemente dipendono dalla melancolia e dall'entusiasmo : cf. cap. III, pp. 60-61.

(5) PROCLO, *Chrest.*, in WESTPHAL, *Script. metr. graeci*, I, p. 245, 14-16 : *ἔστιν ὁ διθύραμβος κεκινημένος καὶ πολὺ τὸ ἐνθουσιῶδες μετὰ χορείας ἐμφαίνων, εἰς πάθη κατασκευαζόμενος τὰ μάλιστα οἰκεῖα τῷ θεῷ*. — Sulle relazioni dell'entusiasmo con la *ἡδονή* vedi PLATON., *Phileb.*, 13 *e*.

delle passioni, mediatrice di piacere innocente: *τὰ μέλη τὰ καθαρτικὰ παρέχει χαρὰν ἀβλαβῆ τοῖς ἀνθρώποις* (1).

Le forme musicali che per questa via si costituiscono, sono chiamate *πρακτικαὶ* ed *ἐνθουσιαστικαί*, secondochè rappresentano azioni (e quindi influiscono sulle azioni, nostre) o rappresentano entusiasmi (e quindi accendono il nostro entusiasmo). Esse — come vedremo — non si adattano all'educazione propriamente detta e all' insegnamento (*πρὸς παιδείαν, πρὸς μάθησιν*), ma vanno nondimeno ammesse all'audizione (*πρὸς ἀκρόασιν, ἑτέρων χειρουργούντων*) in grazia alla catarsi che operano negli animi (2). Simbolo di questa musica è il flauto, che è piuttosto *ὀργιαστικός* e *παθητικός* che *ἠθικός* e va riservato a quei casi in cui *ἡ θεωρία κάθαρσιν δύναται μᾶλλον ἢ μάθησιν*, ossia è più capace di influenza irrazionale che di azione didattica (3).

Se ora facciamo attenzione, troviamo che le due vie o i due sistemi testè delineati, l'etico e il patetico, non rappresentano se non una più precisa determinazione (costruita in risposta al quesito nettamente morale, *εἴ πῃ καὶ πρὸς τὸ ἦθος συντείνει καὶ πρὸς τὴν ψυχήν, scil. πρὸς ἀρετήν*) di quei due casi che Aristotele aveva già prima contemplati: della musica concepita, rispettivamente, come *ἐλευθέριος διαγωγή* e come *παιδιὰ καὶ ἀνάπαυσις*. Infatti, abbiamo visto come la concezione di un « nobile impiego del tempo » non potesse concretarsi se non con termini attinti all'ordine morale, ossia con una selezione dei motivi e degli argomenti musicali, tale da escludere il capriccioso ed il triviale. Similmente la concezione della musica come « divertimento » non era giustificata se non come medicina dell'anima e del corpo, come opportuno e cauto ri-

(1) 1342 *a*, 15-16. Per la lezione del testo vedi p. 54, n. 1.

(2) 1342 *a*, 2-4.

(3) 1341 *a*, 18-24. — Questo passo dal BERNAYS, op. cit., p. 127, e, prima ancora, dal WEIL, « Verhandl. d. zehnt. Versammlung deutsch. Philol. » (Basel, 1848), p. 139, fu considerato come prova fondamentale per dimostrare che la catarsi non entra affatto nella considerazione morale, bensì solo nella considerazione fisiologica. Ma essi non si avvidero che nell'antitesi di *κάθαρσις* e *μάθησις* Aristotele fa semplicemente questione (come spesso) di più e meno; e che *μάθησις* implica, inoltre, il significato specifico di « esecuzione diretta della musica da parte dei giovani educandi ».

storo dell'organismo dopo le fatiche e le sofferenze tanto fisiche quanto morali. — Ora entrambe le concezioni prendono un assetto scientifico. La prima non è più semplice questione di gentilezza, di garbo, quale si conviene nei simposî della gente per bene : è censura di tutti gli argomenti che non siano trattazione di qualità morali. La seconda non è più soltanto quella vaga impressione di ristoro che la musica facilmente esercita su tutti in quanto siamo per essa liberati dalle nostre cure : ma diventa una specie di azione terapeutica onde certe passioni, le quali tormentano di solito l'anima umana, trovano moderato sfogo e giusto regolamento nella finzione artistica. Dall' idea generica della *ἀνάπαυσις* e dell'*ἄνεσις* vien fuori l'idea specifica della *κάθαρσις τῶν παθημάτων* (1). Prima e poi il contrassegno principale è dato dalla legge della *giusta misura* (*συμμετρία*) (2).

In ultima analisi, le due concezioni provvisorie, del « nobile impiego del tempo » e del « divertimento », si contraggono in uno stadio empirico, il quale serve a comprendere tutte quelle espressioni artistiche, di tendenza indefinita, che sono, così per l'esteta come pel moralista, senza infamia e senza lode ; che la pratica della vita suggerisce di ammettere a soddisfazione della moltitudine : « poichè il pubblico è di due specie, l'uno libero ed educato, l'altro materiale, composto di mestieranti, di teti e di altri simili : quindi bisogna dare giuochi e spettacoli anche a questi per il loro sollievo (*πρὸς ἀνάπαυσιν*) » (3). Le due concezioni definitive, invece, etica e patetica, rimangono distinte e dominano.

(1) Questo passaggio constateremo anche nella dottrina musicale dei Pitagorici : vedi cap. III, p. 65 sgg.

(2) Che va rilevata, nel suo tecnico valore, anche presso Arist. Quint., *De mus.*, II, p. 66 M., dove, per spiegare la necessità della musica come *θεραπεία* delle passioni, l'autore afferma : *τήν τε λύπην πολλοὺς εἰς ἀνιάτους καταβαλλειν νόσους, ἀπαραμύθητον μένουσαν, τούς τε ἐνθουσιασμούς, εἰ μὴ τυγχάνοιεν συμμετρίας, οὐκ εἰς ὀρθὸν προβαίνειν, δεισιδαιμονίας τε καὶ ἀλόγους φόβους περιάπτοντας*.

(3) 1342 *a*, 18-22. Anche qui è osservabile il senso pratico di Aristotele, in confronto coi metodi radicali del Maestro, che tutte le innovazioni musicali, richieste dai *φορτικοί*, escludeva dalla città : vedi *Resp.*, IV, 424 *b* ; *Leg.*, III, 700 ; VII, 797 : cf. Cicer., *De leg.*, II, 15, 38.

Dopo queste premesse, io credo di poter interpretare in modo nuovo e chiaro la classificazione che Aristotele fa della musica (1) e che è oggetto di ardue controversie tra i critici. Tanto le *armonie* quanto le *canzoni* (*μέλη*) si distinguono secondo lui in *rappresentative di caratteri* o propriamente etiche (*ἠθικά, ἠθικώτατα*), in *rappresentative di azioni* (*πρακτικά*) ed in *entusiastiche* (*ἐνθουσιαστικά*) Ci si chiede a che cosa la musica giovi, in queste sue varie forme. Si risponde: in linea generale la musica non va coltivata per un'unica specie di giovamento (*ὠφέλεια* dice ormai Aristotele, che vuol dire giovamento *buono*, e non semplicemente *χρεία*, utilità pratica), ma per diverse: sia per l'educazione, sia per la catarsi (*παιδείας ἕνεκεν καὶ καθάρσεως*) sia anche, in terzo luogo (*τρίτον δέ*) per l'impiego del tempo, per il sollievo e il riposo da ogni tensione (*πρὸς διαγωγήν, πρὸς ἄνεσίν τε καὶ πρὸς τὴν τῆς συντονίας ἀνάπαυσιν*) (2). Tutte le armonie possono adoperarsi, ma non tutte (qui parla specialmente il pedagogista) nello stesso modo: le più etiche si adoperano per l'insegnamento e l'esecuzione diretta (*πρὸς παιδείαν*); per l'audizione si adoperano anche, eseguite con mano d'altri (*πρὸς ἀκρόασιν ἑτέρων χειρουργούντων*), le rimanenti armonie, cioè le rappresentative di azioni e le entusiastiche. Se alcuno chiede perchè alla presenza dei giovani si ammettano anche queste due ultime forme, le quali non hanno intento pedagogico, eppure costituiscono la gran massa dell'arte esteticamente considerata, l'autore vi risponde che appunto ad esse si applica la catarsi: quindi dan luogo ad un piacere innocente. « Infatti quelle passioni che in talune anime dominano fortemente, si riscontrano in tutte, e la differenza è soltanto di più e meno. Tali sono, da una parte, la pietà e il terrore, dall'altra l'entusiasmo. A quest'ultima eccitazione taluni vanno straordinariamente soggetti (*κατακόχιμοί τινές εἰσιν*). E noi vediamo costoro, quando fanno uso de' canti aventi azione orgiastica sull'animo (*τοῖς ἐξοργιάζουσι τὴν ψυχὴν μέλεσι*), essere sedati

(1) A p. 1341 *b*, 32-1342 *b*, 1-22.

(2) Sono qui da respingere gli spostamenti di *τρίτον δέ* e le altre svariate correzioni proposte dal Bernays, dallo Spengel, dal Susemihl ecc., per mancata intelligenza del testo.

per effetto delle sacre canzoni come avessero trovato una specie di cura medica e di catarsi. Il medesimo è necessario che avvenga anche a chi prova pietà e terrore od altre passioni in genere, nella misura di cui ciascuno è capace: e che tutti ne ricavino una specie di catarsi e si trovino alleviati con senso di piacere. Poichè [come le *armonie*] così i *canti* catartici (1) procurano agli uomini gioia innocente (*χαρὰν ἀβλαβῆ*) ».

Questa, della gioia innocente, è la garanzia che permette di avvicinare, nella sopra citata enumerazione dei tre usi musicali, la *κάθαρσις* alla *παιδεία*. Invece nulla di garantito è nelle forme musicali che, non rispondendo nè al vero uso etico, nè all'uso catartico, seguono le innovazioni domandate dal gusto del pubblico e dalla varietà degli spettatori. Queste servono, al più, « per l'impiego del tempo, per il sollievo e il riposo da ogni tensione ».

Se adesso da questo schema togliamo ciò che le circostanze esterne della trattazione politica gli hanno applicato, otteniamo una concezione dell'arte assolutamente organica e concorde con quella che si trova nella *Poetica*. La poesia, per sè stessa, non imita tanto i caratteri e le qualità morali, quanto le azioni; perchè nelle azioni si esplica sia la felicità, sia l'infelicità degli uomini; quindi entrano in giuoco le passioni, che culminano da una parte nella pietà e nel terrore, dall'altra nell'entusiasmo e nella gioia, e che essendo, in certo modo, *finte*, costituiscono un regolato ed innocuo sfogo alla brama degli uditori. Tutti gli elementi che non convergono a questo fine, tutte le manifestazioni letterarie che non entrano in questo disegno ideale, sono soggette a cauzione.

(1) La correzione, introdotta dal Sauppe e sostenuta dal FINSLER, op. cit., pp. 100-112, di *καθαρτικά* dei mss. in *πρακτικά* è inammissibile, perchè il ragionamento vuole proprio un termine generico che comprenda entrambe le forme, *πρακτικά* ed *ἐνθουσιαστικά*. La difficoltà che s'incontra ad una prima lettura è superata, purchè si ponga mente al sottinteso, che sopra, per chiarezza, introduciamo fra parentesi quadre. Infatti, da principio lo scrittore aveva parlato sia di *armonie* sia di *canti*: poi la classificazione aveva applicata alle sole armonie; perciò alla fine sente la necessità di confermarne il valore anche pei canti. — Ciò fu visto da HOWALD, art. cit., pp. 195-96.

Capitolo Terzo.

Dai Pitagorici a Gorgia, da Gorgia ad Aristotele, intorno al problema della parola.

L'esame che abbiamo fatto delle disquisizioni musicali di Aristotele non serve soltanto ad incorporare il testo della *Poetica* in una più completa ed organica concezione dell'Arte. Esso ha l'effetto, pur importante, di additarci l'origine di questa concezione; la quale, nella sostanza, non fu ideata dal nostro filosofo (come si ritiene nelle moderne interpretazioni di essa), ma risale a tempi più antichi: e Aristotele la scelse e adoperò per ribattere il radicalismo antipoetico e antimusico di Platone.

Infatti, è certo che il concetto di una catarsi delle passioni, comunque si debba interpretare e collegare coi rimanenti concetti morali ed estetici, costituisce un elemento tipico nella più vecchia dottrina musicale dei Pitagorici. Sta a noi di stabilirne il valore, l'estensione, le attinenze, e dimostrare per quali vie e con quale efficacia si sia comunicato alla teoria aristotelica. Ciò fatto, oltrechè ricostruire lo sviluppo storico d'una fra le principali concezioni estetiche dei Greci, avremo per l'ultima volta giustificata, su basi concrete, l'una piuttosto che l'altra interpretazione del nostro autore.

È caratteristico che la maggior parte delle notizie concernenti l'istituzione musicale dei Pitagorici ci vengano da quei medesimi filosofi neoplatonici Giamblico, Porfirio, Proclo, dai quali abbiamo già attinta la spiegazione, materialmente più ampia, della catarsi aristotelica nella Tragedia e nella Commedia (1). Ma come, a proposito della catarsi aristotelica, noi potemmo dimostrare ch'essi non lavoravano di fantasia bensì seguivano una tradizione fededegna di carattere storico-grammaticale, così, per la dottrina pitagorica, non v'ha dubbio che ripetevano elementi di schietta erudizione. E ciò ci induce a riflettere se per caso questi autori, i quali ci parlano della catarsi musicale e della catarsi poetica, della dottrina di Pitagora

(1) Vedi cap. I, p. 22 sgg.

e della dottrina di Aristotele quasi come di un'unica cosa, non siano in fondo assai meglio avvertiti sul valore filosofico e sull'origine storica di esse che non i moderni filologi, i quali hanno dimenticati i rapporti fra l'una e l'altra concezione (1).

Intanto, le informazioni date da Porfirio e da Giamblico, nelle rispettive biografie di Pitagora, risalgono complessivamente, per mezzo delle fonti intermedie, Apollonio di Tiana, Nicomaco, Timeo, alla trattazione originale di uno specialista: che è il famoso pitagorico del IV secolo, amico e discepolo di Aristotele stesso, Aristosseno di Taranto. Infatti, esse in parte han la fortuna di verificarsi in qualche frammento autentico di Aristosseno, in parte concordano con indicazioni di scrittori d'ogni scuola ed età, Sesto Empirico, Plutarco, Filodemo, Diogene di Babilonia, che tutti, in varia misura e per diversi indizi fan capo a quella medesima sorgente (2). Aristosseno poi, per i

(1) Solo E. Howald, *Eine vorplatonische Kunsttheorie*, in « Hermes », LIV (1919), p. 189 sgg., pone le dottrine pitagoriche a confronto con Aristotele ; ma la sua dimostrazione è manchevole, e trascura di spiegare in qual modo e per qual via le prime si siano comunicate al secondo : che è il vero problema della ricostruzione storica, di cui noi ci occupiamo. A dimostrare come, nella tradizione degli antichi, si fosse conservata coscienza dei legami che uniscono la *Poetica* d'Aristotele alle dottrine pitagoriche, può aggiungersi qui in nota un altro piccolo fatto. Voglio dire il titolo che la *Poetica* ha nel ben noto catalogo delle opere aristoteliche, attribuito, presso interpreti arabi, a Tolemeo filosofo (vol. V, p. 1470 *b* dell'edizione bekkeriana del nostro autore) : *de arte poetica secundum disciplinam Pythagorae eiusque sectatorum placita*. Il Wenrich e il Rose (*Aristot. pseudepigraphus*, p. 194), non sospettando il fondo storico di questa specie di commento, supposero naturalmente confusi due titoli: uno della *Poetica* e l'altro di qualche opera su Pitagora. Invece il Howald, *Schriftenverz. d. Arist. u. Theophr.*, in « Hermes », LV (1920), p. 215, 1, ammaestrato dalle sue precedenti ricerche sulle dottrine pitagoriche, inclina ad accogliere come autentica l' informazione contenuta nell'antico *pinax*.

(2) Non esiste su tale argomento una ricerca completa e soddisfacente. Qualche accenno in Rohde, *Die Quellen d. Jamblichos*, in « Rhein. Mus. », XXVII (1872), specialmente p. 36 sgg. Il Diels, *Die Fragm. d. Vorsokr.*, 1^3, p. 361 sgg., riporta, come estratti da Aristosseno, un certo numero di brani della *Vita Pythagorica*, ma senza alcun apparente criterio di scelta e senza dimostrazione. Noi addurremo volta per volta i nostri argomenti. Ci conforta, per analogia,

principi fondamentali, non aveva fatto che esprimere i referti della tradizione, orale o scritta, raccolta nel seno della scuola pitagorica: giacchè gli echi di questi principi noi potremo sorprendere in testimonianze anteriori, cioè — a non dire di Platone stesso e di Aristotele — in uomini dell'età di Pericle e di Socrate, quali Damone musico e Gorgia (1).

*
* *

La forma ideale di vita costantemente coltivata dai Pitagorici tende a stabilire l'armonia, la normalità, l'equilibrio così del corpo come dello spirito. « Ponevano attenzione che i loro corpi fossero sempre egualmente disposti, e non or macilenti ora pingui (che sarebbe stato per essi segno di vita irregolare). Lo stesso era per lo spirito, non ora allegri ora mesti, ma sempre normalmente sereni. Sbandivano le ire, le debolezze, i turbamenti.... e, se mai a loro avveniva o rabbia o dolore o altro di simile, si alzavano e, ritiratosi ciascuno in sè stesso, cercava di smaltire e di medicare (ἰατρεύειν) la passione » (2).

Questa, conservataci da Giamblico, è descrizione autentica di Aristosseno, il quale la coloriva con ricordi personali, attinti dal padre suo Spintaro, sulle vicende e sui costumi di

la dimostrazione che abbiamo data ad altro proposito (*Pitagora e i Pitagorici in Timeo*, in « Atti della R. Accad. d. Scienze di Torino », XLIX (1913-14), pp. 373-95 e 554-74) della sincerità storica di quasi tutte queste fonti pitagoriche, specialmente della più disprezzata: Apollonio Tianeo.

(1) Contraddico al giudizio, radicatosi in questi ultimi tempi, che Aristosseno non dia una sincera rappresentazione del Pitagorismo. Per la parte che qui trattiamo, la sincerità dell'autore risulta dimostrata, punto per punto. Quindi non posso porgere ascolto a M. Pohlenz il quale in un recente notevole studio, *Die Anfange der griech. Poetik*, « Götting. Nachr. », 1920, p. 173, nega la possibilità di far dipendere Aristotele dai Pitagorici (tesi del Howald, adducendo che Aristosseno non è fonte genuina e promettendo su ciò una *Göttingische Arbeit*.

(2) Iambl., *V. P.*, XXXI, 196 = Diels, I³, p. 365. Per l'attendibilità della fonte è importante notare come un concetto contenuto in questo brano (che qui non riporto) era già citato da Euripide, fr. 964 N.², come indicò il Cobet, *Coll. crit.*, p. 421.

alcuni grandi rappresentanti della Scuola (1). Ed aggiungeva essere speciale comandamento per tutti gli adepti l'astenersi il più possibile dai compianti e dalle lacrime (*οἴκτων καὶ δακρύων*) (2): vale a dire proprio da quelle manifestazioni di dolore che Platone ha visto alimentate dalla Tragedia, e contro le quali ha, teoricamente, espresso un analogo e più rigido veto. Al normale funzionamento del corpo, nocciono le malattie e gli eccessi, come al normale funzionamento dell'anima le passioni. Per mantenere il sano equilibrio del primo si adoperano la medicina e la ginnastica, come per l'equilibrio di entrambi, anima e corpo, si fa ricorso specialmente alla musica (3). Questa è dunque, essa pure, una forma di medicina, che non solo può agire direttamente sulle infermità fisiche, come ogni altra forma di scongiuro e d'incantazione mistica, ma tanto più modera, allevia e purifica i perturbamenti dell'anima (4). La sua azione si chiama catarsi, con parola attinta al linguaggio medico-religioso, esprimente la complessa ambiguità del concetto. Per ciò Aristosseno dice che «i Pitagorici adoperavano la catarsi del corpo per mezzo della medicina, dell'anima per mezzo della musica» (5). Il che si trova genuinamente e copiosamente commentato negli estratti sia di Porfirio, sia di Giamblico, dove l'istituzione del fatto appare attribuita a Pitagora in persona, non d'arbitrio ma perchè così stava, senza alcun dubbio, nella tradizione (6).

(1) Ciò risulta, per le testimonianze di Spintaro, dal confronto di Iambl., *V. P.*, XXXI, 197, con Porphyr., ap. Cyrill., *Contra Iul.*, VI, p. 285 *c*; per altre testimonianze da Iambl., *V. P.*, 233 sgg.

(2) Iambl., *V. P.*, XXXIII, 234 (*φησὶ γὰρ οὕτως ὁ Ἀριστόξενος*) = fr. 9 Müller.

(3) Iambl., *V. P.*, XXI, 97, XXIX, 163; Porphyr., *V. P.*, 32.

(4) Cf. Martian. Cap., IX, pp. 346-47 Eyss.: *Pythagorei docuerunt, ferociam animi tibiis aut fidibus mollientes, cum corporibus adhaerere* nexum foedus *animarum. Membris quoque latentes interserere numeros non contempsi.* (È la dea *Harmonia* che parla). *Hoc etiam* Aristoxenus Pythagorasque *testantur.... Perturbationibus animorum* (*παθήμασι*) *corporisque morbis medicabile crebrius carmen insonui.* E cita Asclepiade, Damone, Teofrasto.

(5) Fr. 24 Müller = Diels[5], I, p. 362, 25.

(6) Non c'è ragione di credere con Rohde, art. cit., p. 38, e Nauck a p. 80 della sua edizione, che Giamblico abbia arbitraria-

« Con ritmi, con canti e con incantesimi (ἐπῳδαῖς) Egli affascinava (κατεκήλει) le sofferenze, sia psichiche, sia corporali.... Curava i corpi degli infermi e dava sollievo alle anime malate, parte con incantesimi e magie, parte con la musica. Egli aveva carmi atti a sanare le malattie del corpo, e carmi che recavano oblio del dolore o mitigavano le ire o sradicavano le basse cupidige. Inoltre, cantava (ἐπῇδε) di Omero e di Esiodo quante cose stimava atte a raddolcire (καθημερῶν) l'anima. Non si effondeva (διεχεῖτο) per il piacere, nè si contraeva (συνεστέλλετο) per il dolore, e non appariva dominato nè da gioia nè da affanno. E mai fu visto piangere o ridere » (1). — « Considerando che la principale istruzione degli uomini si forma per mezzo delle sensazioni (δι' αἰσθήσεως) quando uno vegga bei gesti e belle figure ed oda bei ritmi e belle canzoni, istituì per prima l'educazione musicale, mediante certi canti e certi ritmi coi quali avevan luogo medicazioni (ἰάσεις) dei *costumi* e delle *passioni* umane (τρόπων τε καὶ παθῶν) e le armonie delle facoltà psichiche si riconducevano nello stato di prima (ὥσπερ εἶχον ἐξ ἀρχῆς), nonchè repressioni e sanamenti eran da lui escogitati dei mali così fisici come spirituali. E — ciò ch'è soprattutto degno di nota — egli per i discepoli ordinava e componeva le cosiddette ἐξαρτύσεις e συναρμογαί ed ἐπαφαί, divinamente architettando combinazioni di certi canti diatonici, cromatici ed enarmonici, per via dei quali facilmente devolvevano e divertivano, a sensi opposti (εἰς τὰ ἐναντία), le passioni dell'anima, non appena in loro irrazionalmente sorgessero e si manifestassero, i dolori, le ire, le ambizioni, i sentimenti di pietà e di terrore (ἐλέους, φόβους), le brame d'ogni genere, gl'impeti, gli appetiti, le vanità, le rilassatezze, le violenze, raddirizzando ciascuno alla virtù come con *farmachi* salutari opportunamente combinati. E quando a sera i compagni pensavano al sonno, egli li liberava dalle agitazioni e dagli stordimenti della giornata, purificava (διεκάθαιρε) lo spirito sconvolto, li predisponeva a sonni, non solo tranquilli e frequentati da belle visioni, ma soprattutto profetici (μαντικούς). Di nuovo poi, quando si levavan da

mente attribuito a Pitagora ciò che Aristosseno avrebbe semplicemente detto dei Pitagorici.

(1) PORPHYR., *V. P.*, 30, 33, 32, 35.

letto, li liberava dal torpore notturno, dal deliquio e dall' indolenza con canti di appropriata fattura, ecc. » (1).

Il carattere non solo terapeutico, ma profondamente e stranamente religioso che qui troviamo dato alla musica, non è invenzione di tempi recenti, una specie di verniciatura neoplatonica (come qualcuno ha potuto supporre), ma appartiene davvero alla primitiva concezione dei Pitagorici, e reca con sè tutti termini ed idee di cui volta per volta riconosceremo il valore e l' importanza tecnica. Esso non solo è dimostrato dall'usanza liturgica di quei canti della mattina e della sera, i quali venivano evidentemente praticati nella Regola della scuola; ma (ciò che mi pare specialmente importante) è garantito da un rito annuo, di cui le fonti concordemente ci parlano, e che si diceva fondato da Pitagora stesso: la cosiddetta *catarsi primaverile* (*ἐαρινὴ κάθαρσις*) (2). Era questa, in origine, un'operazione simbolica: una specie di cura preventiva e — quasi direi — apotropaica delle passioni per mezzo della musica, analoga a tutte le altre cure o purgazioni primaverili che, coi mezzi più svariati e spesso ciarlataneschi, han voga nella superstizione e nell'empirismo popolare di ogni tempo. Questa poi era tanto più giustificata, in quanto la medicina dei Greci attribuiva alla primavera i maggiori influssi psicopatici. In primavera si sviluppano, secondo essi, le malattie epilettiche e, particolarmente, le varie forme della *μελαγχολία* (3): cioè quelle morbose disposizioni d'animo su cui non i primitivi Pitagorici soltanto, ma ancora Aristotele, ancora Teofrasto credono che

(1) Iambl., *V. P.*, XV, 64-65. Per la derivazione da Aristosseno vedi più avanti, pp. 64-65.

(2) Oltre a Giamblico, di cui appresso, *Schol. Vict. Il.*, X, 391, p. 600 *a*, 9-12 (*ἡ πάλαι μουσικὴ.... καὶ μέχρι τῶν Πυθαγορείων ἐθαυμάζετο, καλουμένη κάθαρσις· περὶ δὲ τὴν ἐαρινὴν εἰς ταὐτὸ συνιόντες ἤκουον ἑνὸς ὃς μέσος καθήμενος ᾠδε λύριον ἔχων ταῖς ἠρεμαίοις ἁρμονίαις*); Arist. Quint., *De mus.*, II, p. 110 M.: *πρὸς τὸ λύριον ἐνιαυσίοις μέλεσι ἀποκαθαίρεσθαι*, dove senza ragione (credo) Jahn, p. 66, legge: *ἐναισίοις*. Certamente a torto nel brano di Giamblico il Kiessling, seguito dal Nauck, propone di correggere *περὶ τὴν ἐαρινὴν ὥραν* in *ἑωθινήν*, confrontando con Porphyr., *V. P.*, 32, dove si allude a quei canti mattutini di cui abbiamo detto.

(3) Cels., II, 1, p. 28 Daℓ². ; Porphyrion., *ad Hor. de Art. poet.*, v. 302.

abbia dominio la musica: dominio manifestantesi nei descritti effetti di entusiasmo, di furore bacchico, di terrore, di compianto, di giubilo (1). « Verso la stagione primaverile Pitagora dava mano a questa specie di *catarsi*. Poneva nel mezzo uno a sonare la lira, e d'intorno sedevano tutti quelli che sapessero cantare. E mentre colui sonava, gli altri l'accompagnavano con speciali canzoni *sanatrici* (*παιωνάς τινας*) mediante le quali pensavano di rasserenarsi e di rendersi intonati ed euritmici » (2).

Questo brano è di Giamblico. Ma io non mi tengo dal ripetere che il più volte sospettato filosofo fa anche qui opera di semplice ed onesto relatore. Infatti, in altro suo scritto, non storiografico, ma di teoria originale (*Sui misteri*), gli troviamo un pensiero e un atteggiamento del tutto diverso. Non solo contraddice, in linea generale, alla concezione pitagorico-aristotelica della catarsi, della divinazione, dell'entusiasmo (la quale gli sembra troppo materialistica), ma in modo particolare nega che l'avvicendarsi di certe stagioni (*ὡρῶν περιόδους*) possa essere causa di quelle tali passioni alla cui catarsi si vorrebbe provvedere, quasi esse fossero « feccia del corpo o dell'anima » (3).

*
* *

Descritta la genuinità e la tendenza generale di questa pratica della musica presso i Pitagorici, vediamo di esaminarne più da vicino i fondamenti teoretici, le definizioni, le attinenze. Subito si distinguono in essa due aspetti diversi: l'uno dei quali possiamo chiamare (tanto per intenderci) aspetto etico; l'altro aspetto più precisamente catartico. Infatti (se si guarda bene) in molte delle manifestazioni sopra riferite non si tratta di estirpare nè di alleviare e purificare passioni o sofferenze che con-

(1) [ARISTOT.], *Probl.*, XXX, 1; THEOPHR., *Περὶ ἐνθουσιασμοῦ*, fr. 87-88, 90 W.

(2) IAMBL., *V. P.*, XXV, 110.

(3) *De myst.*, III, 9 sgg., p. 118 sgg. Parthey, specialmente: *ἀλλ' οὔτε σωματικὰ ἢ τῆς ψυχῆς περιττώματα συναθροιζόμενα δεῖσθαι τοῦ ἀποκαθαίρεσθαι ἐροῦμεν, οὔτε ὡρῶν περιόδους αἰτίας εἶναι τῶν τοιούτων παθημάτων οὔτε τὴν τοῦ ὁμοίου καταδοχὴν καὶ τὴν τοῦ ἐναντίου ἀφαίρεσιν* (cf. oltre, p. 67) *ἰατρείαν τινὰ φέρειν τῆς τοιαύτης ἐπερβολῆς φήσομεν.... e: ἀπέρασιν* (cf. PROCLO, loc. cit., sopra p. 24) *δὲ καὶ ἀποκάθαρσιν ἰατρείαν τε οὐδαμῶς αὐτὸ κλητέον κτλ.*

turbino l'anima. Si tratta di ingenerarvi direttamente sentimenti di armonia, di ordine, di bene. A questo compito la musica è considerata come specialmente adatta, per la sua stessa natura — *τῇ περὶ αὐτὴν τάξει τε καὶ συμμετρίᾳ*, con parole di Aristosseno (1) — ; ed il procedimento di cui si vale è quello della *simpatia imitativa*. Cioè la musica, che è ordine e armonia, non può non provocare ordine e armonia nello spirito degli ascoltanti. Il ritmo ed il *melos* si oggettivano, in certo modo, davanti ad essa : diventano strumenti d' incantesimo che obbligano l'anima ad *imitare* analoghi moti entro di sè. La *ἐπῳδή* e la *ψυχαγωγία* si congiungono con la *μίμησις*, con la *ὁμοίωσις* e costituiscono un atto unico. Che è il medesimo identico atto che si riscontra — anche fuori della musica — in tutte le religioni e in tutti i riti primitivi : quella specie di magia omeopatica per la quale gli uomini credono di operare sulla natura, cioè sedurla, costringerla a compiere i gesti e le funzioni da essi ad arte rappresentati (2).

Questa — io credo — è l'origine del concetto di *mimesi*, che diventa poi fondamentale nell'estetica greca, come definizione, vera e propria, dell'Arte. Platone ed Aristotele non fanno che ripeterlo, con mente più esperta : ma non ne modificano e non superano sostanzialmente il significato se non in quanto lasciano cadere, per lo più, contorno e motivazioni mistiche. Infatti — a non dire di Platone, il quale volentieri parla della « armonia avente moti *affini* (*συγγενεῖς*) ai cicli dell'anima » — ancora Aristotele accoglie l'idea di un'arcana parentela delle armonie e dei ritmi con l'anima, press'a poco come i Pitagorici l'avevano concepita : *καί τις ἔοικε συγγένεια ταῖς ἁρμονίαις καὶ τοῖς ῥυθμοῖς εἶναι· διὸ πολλοί φασι τῶν σοφῶν οἱ μὲν ἁρμονίαν εἶναι τὴν ψυχήν, οἱ δ' ἔχειν ἁρμονίαν* (3).

E questa parentela — che gli sembra comprovata dal sentimento di piacere (*ἡδονή, χαρά*), e dall' azione riposante (*κατα-*

(1) Ap. PLUTARCH., *De mus.*, 43.

(2) Vedi il già citato libro di J. COMBARIEU, *La musique et la magie*, p. 35 sgg. e, per l' *imitazione*, specialmente p. 130 sgg.

(3) VIII, 5, 1340 *b*, 17-19. Cf. anche *Probl.*, XIX, 38, 920 *b*, 33. Quanto a Platone vedi *Tim.*, 47 *d*. In *Resp.*, III, 400 *c*-401 *e* (*ἀδελφά τε καὶ μιμήματα*) è anche dichiarata la fonte : Damone.

κομισμοί) che armonie e ritmi esercitano nei bambini appena nati (1) — egli, anche nella *Poetica*, la considera *causa naturale* della mimesi (2). Essa permette alla musica di influire sull'animo e sulla virtù, perchè — dice — armonie e ritmi sono cose affini ossia *immagini* dei caratteri: *ὁμοιώματα ὀργῆς καὶ πραότητος, ἔτι δ' ἀνδρείας καὶ σωφροσύνης καὶ τῶν ἄλλων ἠθικῶν* (3).

Qui il nostro autore compie un passaggio che era già chiaramente indicato ed attuato nella dottrina pitagorica. Cioè, in un primo tempo e in un senso piuttosto arcano, l'arte musicale è produttrice di virtù e di bene per il solo e semplice fatto che è *armonia*, la quale equivale a *virtù* (4). Ma in un secondo tempo e in un senso più realistico, quel suo scopo educativo essa determina ed ottiene con l'assumersi, come contenuto specifico, la rappresentazione dei caratteri e delle qualità morali.

Tale è la forma nella quale definitivamente e naturalmente si esplica, secondo il concetto dei Pitagorici, quella parte della musica di cui ora ci occupiamo, che non è vera catarsi, *ἴασις παθῶν* (al dire di Giamblico), ma *ἴασις τρόπων* (5). Già Damone o Damonide di Oa, contemporaneo di Pericle, in una sua orazione agli Areopagiti in difesa dell' insegnamento musicale, sosteneva che la musica, a scopo educativo, debba e possa rappresentare « il coraggio, la saviezza e perfino la giustizia » (6). — Il

(1) *Probl.*, XIX, 38, 920 *b*, 29, confrontato con ciò che si legge presso Philod., *De poem.*, Vol. Herc.², IV, 113 = fr. 47, ll. 18-25 Hausrath, dove pare perfino citato il nome *Ἀ[ριστοτέ]λης*, secondo Gomperz, *Zu Philod. Büchern v. d. Musik*, p. 30.

(2) 4, 1448 *b*, 5 sgg. — Di qui e dai brani citati nelle note precedenti deriva Arist. Quint., *De mus.*, II, p. 61 (39, 24 sgg. J.): *μουσική, πλάττουσα εὐθὺς ἐκ παίδων ἁρμονίαις τὰ ἤθη καὶ τὸ σῶμα ῥυθμοῖς ἐμμελέστερον κατασκευάζουσα* (il che non è possibile — dice — *λόγοις ψιλοῖς.... νουθεσίαν ἀηδῆ μόνην ἔχουσι*); p. 63 (40, 15 sgg.): *τῆς δὲ πρώτης ἡμῖν μαθήσεως δι' ὁμοιοτήτων γινομένης, ἃς ταῖς αἰσθήσεσιν ἐπιβάλλοντες τεκμαιρόμεθα κτλ.*; p. 64 (41, 4 sgg.).

(3) *Polit.*, VIII, 5, 1340 *a*, 18-21.

(4) Pythag., ap. Laert. Diog., VIII, 33.

(5) *V. P.*, XV, 64. Sopra, p. 59.

(6) Ap. Philod., *De mus.*, p. 7, fr. 13 K., unito da Gomperz, *Zu Philod. Büch. v. d. Mus.*, p. 10, con p. 55, fr. 77, ll. 15-17. Cf. pure *ibid.*, IV, col. XXIV, 10-1, p. 92 K.; Platon., *Resp.*, IV,

contatto con la categoria aristotelica degli *ἠθικώτατα μέλη* è manifesto; e dimostra (almeno per questa parte) da quale fonte sia attinta la famosa e discussa classificazione, che il nostro autore ci diede, delle forme musicali: *ὡς διαιροῦσί τινες τῶν ἐν φιλοσοφίᾳ* (1).

Constatato il contenuto e il valore etico della musica, Aristotele è condotto ad alcune riflessioni generali e comparative sull'efficacia delle sensazioni nella vita dello spirito. Egli nota l'importanza preminente dell'udito e della vista: ma delle due, l'udito gli sembra superiore, perchè più della vista influisce sulle tendenze dell'anima, consentendo maggiori rappresentazioni di caratteri morali; onde la musica ha più utilità che non la pittura (2). Anche questi principî generali sono derivati dalla dottrina pitagorica. Infatti, abbiamo visto in qual modo Giamblico cominci ad esporre i sistemi d'educazione fondati da Pitagora: che «considerò la principale istruzione essere quella che si forma per mezzo delle sensazioni allorquando uno *veda* bei gesti e belle figure ed *oda* bei ritmi e belle canzoni»; e che « per prima istituì la cultura musicale.... » (3). Dunque, non sono neanche queste (come poteva parere lì per lì) frasi vacue e convenzionali; anzi sono veri e proprî residui di sistema; ed abbiamo l'opportunità di identificarli, ancora una volta, in un autentico frammento di Aristosseno, conservato nel *De musica* di Filodemo e sfuggito all'attenzione degli studiosi. Dice Aristosseno « che la vista e l'udito generano il più dell'intelletto, e che sono più divine delle rimanenti sensazioni,

424 *c*. — Sull'opera di Damone in generale vedi più avanti, p. 73 sg. Che le armonie fossero da lui qualificate non proprio *μιμήματα*, ma *ὁμοιότητες* od *ὁμοιώματα* dei caratteri morali (terminologia trasmessasi ad Aristotele) risulta da ARIST. QUINT., *De mus.*, II, pp. 94- 96 M.

(1) *Polit.*, VIII, 7, 1341 *b*, 33 sgg. Vedi sopra pp. 53-54.

(2) *Ibid.*, 5, 1340 *a*, 28-40. In questo senso TEOFRASTO, fr. 91 W., diceva *τὴν ἀκουστικὴν παθητικωτάτην εἶναι πασῶν*, cioè la più influente sulle *passioni* dell' *ἦθος*. — Dall' identica concezione dipende presso ARIST. QUINT., *De mus.*, II, p. 63, il confronto fra arti plastiche e musica, fondato sul concetto della *μίμησις*, causa naturale d'ogni conoscenza (cf. p. prec., n. 2). La musica, poi, ha sulla poesia il vantaggio di muovere più facilmente il *πάθος* mediante l'armonia.

(3) *V. P.*, XV, 64, sopra cit. p. 59.

non solo perchè molto meno ottuse, ma perchè indirizzano il carattere ed educano....» (1). Il resto lasciamo, perchè riguarda specialmente quell'altro aspetto della musica del quale ancora non è stato trattato.

L'aspetto, a cui stiamo per venire, è della musica concepita come medicina delle passioni. Anche per questa parte vi sono varî gradi che conviene distinguere subito. In parecchie delle manifestazioni e degli esempî riferiti dalle fonti l'azione terapeutica si esplica sopra sofferenze e disordini *reali*, dolore, furore, rabbia, che richiedono il pronto intervento del medico in veste di musicista. La musica, si disse, è un *incanto*: ἐπῳδή. E funziona, allora, come un qualsiasi incanto, cioè addormenta, placa, *diverte* le agitazioni dell'organismo, volgendole a sensi opposti (εἰς τὰ ἐναντία) e da uno stato di pena e di tensione conducendole ad uno di piacere e di sollievo.

È anche questa un' idea antichissima, la quale ha radice più nell' immaginazione del popolo che non nella speculazione dei filosofi. È il mito di Anfione che col suono dolcissimo della lira smuove le pietre; o di Orfeo che col divino strumento affascina le belve e le riduce al suo volere. Con Orfeo anche Pitagora si trova talvolta assimilato (2): e intorno alla sua persona (come intorno a quella del suo seguace Empedocle) fioriscono analoghe leggende di infermi, dementi o innamorati da lui guariti col fascino della musica (3). Non v'ha dubbio che questa idea primitiva entrò, teoricamente atteggiata, nel sistema della scuola. Anzi, essa compare sotto un nome speciale, κατάρτυσις, che indica l'opera di ingentilimento (ἡμέρωσις), intenerimento e pacificazione esercitata con canti e con ritmi

(1) Pag. 54, fr. 76, ll. 15 sgg. K., meglio ricostruito dal Gomperz, *Zu Phil. Bruch. v. d. Mus.*, p. 34. A l. 22, in luogo di [τὸν νοῦν] προάγειν καὶ παιδεύειν, preferisco integrare [τὰ ἤθη], confrontando coi concetti di Arist., *Polit.*, loc. cit., di Arist. Quint., *De mus.*, II, pp. 94-96, e particolarmente con Plutarch., *Conv. sept. sap.*, 156 *c* (ufficio della musica: τὸ παιδεύειν τὰ ἤθη).

(2) Iambl., *V. P.*, XIII, 62, XXVIII, 151.

(3) Iambl., *V. P.*, XXV, 112-13, XXXI, 195; Quint., *Inst. or.*, I, 10, 32. I medesimi episodî si trovano attribuiti a Damone da Galen., *Op.*, vol. V, p. 473, e da Mart. Cap., IX, p. 347, 22 Eyss.

sulla selvaggia natura degli uomini. « Estirpare la rozzezza dagli animi » (ἀγριότητα ἀφαιρεῖν) era per i Pitagorici compito precipuo: poichè con la rozzezza d'animo, con la mancanza di grazia e d'armonia sono congiunte, secondo essi, « l'impudenza, l'insolenza, l'intemperanza, l'intempestività, la difficoltà nell'apprendere, l'anarchia, l'ignominia e gli altri vizî congeneri (morali ed intellettuali), mentre con la tranquillità e con la gentilezza (πραότητι καὶ ἡμερότητι) si accompagnano le qualità contrarie » (1).

Ma questa operazione non è ancora la catarsi nel senso specifico e caratteristico della parola; e se noi non riuscissimo a trovare altro presso i Pitagorici da porre a riscontro col preciso concetto aristotelico, avremmo fallito allo scopo. Infatti, essa corrisponde soltanto (sebbene anche ciò sia utile a sapere, perchè denota il progressivo aderire delle due dottrine) a quella forma vaga e fluttuante, di azione riposatrice della musica, che Aristotele chiama ἀνάπαυσις: con la quale è recato sia *rimedio* sia *incanto* (φαρμακεία) ai travagli ed alle angustie *reali* della vita (2).

Ora, il proprio della catarsi è che essa si applica, non a passioni prodotte dai casi reali della vita, ma a passioni in certo modo fittizie (ἀλλότρια πάθη), vale a dire provocate, ad arte, con semplici rappresentazioni od *imitazioni* di vita. Qui torna in campo il legame da noi rilevato nei precedenti capitoli (3), fra la catarsi e la mimesi, e si comprende, anche meglio, quanto esso sia rispondente alla vera funzione dell'arte. Questa, infatti, nella maggior parte dei casi, non è chiamata ad intervenire nello stato d'animo del lettore come il medico interviene nella malattia degli infermi: rappresenta stati di animo, produce impressioni, ma senza curarsi degli stati d'animo e delle impressioni già esistenti in coloro a cui si rivolge. Quindi

(1) Iambl., *V. P.*, XX, 95. Per l'origine di questo brano giova il confronto con gli identici concetti e le analoghe espressioni adoperate da Plat., *Resp.*, III, 400 *d-e*, 401 *e*, il quale dichiara (400 *e*) di seguire Damone. Cf. anche Arist. Quint., *De mus.*, II, p. 75 (47, 7 J.); Mart. Cap., IX, p. 346, 17 sgg.; Max. Tyr., *Diss.*, XXXVII, 5; Philod., *De mus.*, p. 12, fr. 22 K. e *passim*.

(2) *Polit.*, VIII, 1337 *b*, 42. Sopra, p. 44 sgg., 52.

(3) Pagg. 16, 62.

la catarsi non trova in azione i perturbamenti e gli affetti, dei quali debba occuparsi: bensì li ingenera nello spettatore (*ἐμποιεῖ τὰ πάθη*, come dice Giamblico), perchè l'animo trovi moderato sfogo in essi e si ricomponga poi nell'equilibrio e nella calma (1). Per servirci ancora di termini tecnici suggeriti da Giamblico e da altri scrittori (dei quali solo adesso è possibile apprezzare l'origine ed il valore), essa non è soltanto, come molte forme di medicazione, una *ἀφαίρεσις τοῦ ἐναντίου*, o un *περιτρέπειν εἰς τὰ ἐναντία*: ma è prima di tutto una *καταδοχὴ τοῦ ὁμοίου*, che vuol dire un assorbire passioni non vere, ma simili alle vere (*ὁμοιώματα*, diceva Aristotele nella *Politica*) (2).

Proprio ciò troviamo significato nella dottrina dei Pitagorici, ogniqualvolta si parla, con maggiore determinatezza, della catarsi. Infatti, è già notevole che questo nome essi riservassero in origine a quella cura primaverile — *ἐαρινὴ κάθαρσις* — la quale, per il suo stesso carattere preventivo e universale, consisteva in un risvegliare ad arte, per mezzo della finzione musicale, le passioni, onde placarle e averle poi disposte ai bisogni della virtù. Ma di un siffatto procedimento esiste anche la dimostrazione particolareggiata, nel racconto già in parte riferito di Giamblico, dove la catarsi, pitagorica, è così descritta: « Essi avevano canti appositi per le passioni dell'anima: taluni per le debolezze e gli abbattimenti, talaltri per le ire e gli impeti: mediante i quali, eccitando e sollevando fino a *giusta misura* le passioni (*ἐπιτείνοντες καὶ ἀνιέντες ἄχρι τοῦ μετρίου*), le rendevano proporzionate e conformi a coraggiosa virtù (*σύμμετρα πρὸς ἀνδρείαν*) » (3).

Qui, non solo si vedono le passioni *risvegliate* e *stimolate* ad arte, come è proprio della catarsi aristotelica: ma entra quell'elemento sostanziale della *moderazione* e della *misura*, che è per Aristotele imprescindibile e che combacia altrettanto bene col senso dell'*armonia* pitagorica. Di più, la concezione della catarsi ci si illumina ivi nelle sue profonde motivazioni,

(1) *De myst.*, III, 9, p. 119.
(2) *De myst.*, III, 10, p. 122.
(3) V. *P.*, XXXII, 224, che serve a completare XXV, 111.

poichè le passioni (che Platone voleva estirpate, come dannose) diventano, dopo le prescritte cautele, un utile avviamento alla virtù. Abbiamo precedentemente dimostrato che gli affetti costituiscono per Aristotele la necessaria base d'ogni forza di volontà. In modo particolare, l'ira e il furore (di cui anche Giamblico tratta, singolarmente), purchè siano moderati ed indirizzati (cioè sottoposti ad opportuna catarsi), servono come condizione ed incentivo al coraggio. « *Stat Aristoteles defensor irae et vetat illam nobis exsecari : calcar ait esse virtutis; hac erepta inermem animum et ad conatus magnos pigrum inertemque fieri* » (1). Dunque, anche questi principî — che implicano la vera sostanza della catarsi ed appartengono non tanto alla teoria dell'Arte, quanto all'Etica ed alla Psicologia in generale — furono, prima che di Aristotele, dei Pitagorici. A lui si trasmisero, sia con la concezione generale della filosofia, sia con la classificazione speciale della musica. Quindi anche questa classificazione, di cui si è fatto tanto discutere, può dirsi ormai saggiata in tutti i suoi elementi. Come già la categoria degli *ἠθικώτατα μέλη* e il concetto della *ἀνάπαυσις*, così adesso la categoria dei *καθαρτικὰ μέλη* ed i concetti di *κάθαρσις*, di *συμμετρία* ecc., risultano derivati da fonte pitagorica.

Resta un ultimo argomento che farà da suggello alla nostra dimostrazione. Avevamo spiegato, a proposito di Aristotele, che la catarsi interviene come giustificazione o correzione all'idea del *piacere* nell'arte : cioè interviene come mediatrice di un *piacere innocente* (2). Ora, nell'estetica dei Pitagorici, che dava tanto rilievo alle facoltà allettatrici della musica, è presumibile che, più o meno per tempo, siasi determinata un'analoga preoccupazione, per difendere quella riconosciuta e vantata potenza dell'arte dalle accuse che le fossero mosse. Perciò, nel frammento di Aristosseno ultimamente citato, sul valore della vista e dell'udito, è detto che queste importanti sensazioni, non solo indirizzano i caratteri ed educano (che è l'aspetto pedagogico della musica), ma esercitano anche *innocenti incantesimi*, *ἀναιτίους τερπνείας* (che è l'aspetto

(1) Senec., *De ira*, III, 3, 1. Vedi cap. I, pp. 10-11.
(2) Cap. II, pp. 40 sgg.

catartico) (1). Identica infatti era la conclusione di Aristotele: *ὁμοίως δὲ καὶ τὰ μέλη τὰ καθαρτικὰ παρέχει χαρὰν ἀβλαβῆ τοῖς ἀνθρώποις* (2).

***

Se la dottrina pitagorica testè ricostruita concernesse la musica nel senso limitato della parola, tutte le nostre ricerche in proposito potrebbero dirsi estranee agli scopi che ci eravamo prefissi. Invece è certo ch'essa ebbe fin dalle origini un più largo significato, essendo compresa nella musica anche la poesia. Di più, in processo di tempo, essa si era comunicata ad altre forme d'arte, come la Retorica, da cui ed attraverso a cui è dimostrabile che Aristotele ne ha maggiormente attinto la conoscenza.

A non dire dei brani di Omero e di Esiodo che, secondo la tradizione, già Pitagora adoperava, insieme con le composizioni musicali, a scopo d'incanto e di cura catartica (3), è chiaro che la musica usitata dai Pitagorici consisteva per gran parte in poesia *lirica*: e questa era in sostanza la vera e sola poesia di cui si facesse allora pratica nel mondo greco, fuori del dramma attico. Quei famosi canti salutiferi con cui i discepoli, al suono degli strumenti, recavan sollievo agli affanni ed alle passioni, rientravano naturalmente nei moduli dei peani, dei ditirambi, dei treni, degli epicedî. Noi siamo espressamente informati della funzione catartica che cosiffatte forme poetiche adempiono, in maniera del tutto corrispondente a quella sopra descritta. Dice Plutarco (il quale non rappresenta se non un frammento del sistema) che « così la *trenodia* come l'*epicedio* da principio smuovono la passione e fan versare lacrime, conducendo l'anima alla pietà (*εἰς οἶκτον*): poi a poco a poco por-

(1) Ap. Philod., *De mus.*, p. 54, fr. 76, ll. 15 sgg. K. L'integrazione — che dobbiamo al Gomperz, loc. cit., p. 34 — *ἀκα|τίους κρο|θρείας* è garantita dal giuoco di parole *ἀκατίους κακίας* a ll. 26-27. Quindi non abbiamo scrupolo a servircene come di un elemento fondamentale per la nostra tesi.

(2) *Polit.*, VIII, 7, 1342 *a*, 15-16.

(3) Porphyr., *V. P.*, 32; Iambl., *V. P.*, XXV, 111; XXIX, 164.

tano via ed eliminano la parte dolente dell'anima (*τὸ λυπηρικόν*) ». Ed inoltre osserva che per questo effetto la passione deve raggiungere una certa misura, non più nè meno *τοῦ μετρίου*: allo stesso modo che il vino deve scuotere ed eccitare gli spiriti, perchè poi l'uomo, sedato (*καθιστάντα*), si tranquillizzi (1). In modo più breve ed incisivo Filodemo ci riferisce che ai *treni* attribuivano l'effetto di medicare dal dolore (*ἰατρεύειν τῆς λύπης*), effetto che a lui, da un punto di vista epicureo, sembra inammissibile poichè i treni si sostanziano di dolore e quindi lo accrescono, piuttosto, e lo eccitano (*ἐπιτείνειν*), nella maggior parte dei casi (2). Che era, risorgente attraverso i tempi, la precisa obiezione di Platone, a cui Aristotele aveva creduto di porre riparo adottando la catarsi dei Pitagorici, dove l'*ἐπιτείνειν* si risolveva in un *ἰατρεύειν τῆς λύπης*.

Basterebbe questo brano di Filodemo, ignorato dagli interpreti della *Poetica*, per far intendere come, una volta sorto il dramma attico, naturalmente i teorici dell'Arte abbiano dovuto trasferire alla tragedia le medesime definizioni che si erano date e si davano dei treni e degli epicedi. Infatti, la Tragedia, nella coscienza dei contemporanei, nelle espressioni di Platone tramandatesi fino ai trattati bizantini non era altro che una trenodia (3). Anche per Aristotele la differenza fra questa e quella non poteva essere differenza di qualità, ma semplicemente di quantità: poichè entrambe sono *parola* (*λόγος*), pur essendo variamente condite di elementi musicali (*ἡδυσμένα*) cioè accompagnate, in maggiore o minor misura, da ritmo, armonia, canto. Tragedia è *ἡδυσμένος λόγος· λέγω δὲ ἡδυσμένον τὸν ἔχοντα ῥυθμὸν καὶ ἁρμονίαν καὶ μέλος* (4). Che se poi essa — al dire di Aristotele — ottiene il suo proprio scopo e realizza sè stessa anche senza i sussidi dell'armonia e del canto, anzi (in senso radicale) perfino senza il metro, starà a noi di affrontare il centro della questione e vedere se fin dagli inizî l'azione incantatrice, seduttrice e catartica fosse all'Arte attribuita in quanto è *musica* od anche solo in quanto è *parola*.

(1) *Quaest. conv.*, III, probl. 8, 657 *a*.
(2) *De mus.*, IV, col. VI, 13-18, p. 69 K.
(3) Cf. cap. II, p. 36. Vedi specialmente Tzetze, p. 38, 112.
(4) *Poet.*, 6, 1449 *b*, 25, 28-29.

Alla questione si risponde con due argomenti: uno di teoria e l'altro di storia.

Per la teoria, ricordiamoci su che cosa fosse fondato, nel concetto pitagorico, il potere che la musica ha di modificare carattere ed anima umana. Non su altro che sulla natura imitativa delle armonie e dei ritmi. Armonie e ritmi modificano le nostre condizioni interiori e ci fanno essere lieti o tristi, calmi o furenti, coraggiosi o vili perchè hanno un'arcana parentela con l'anima: e, se non sono imitazioni (*μιμήματα*) in senso assoluto, hanno però *somiglianze* od *affinità* (*ὁμοιότητες, ὁμοιώματα*) coi vari caratteri nostri, onde si parla di armonie e di ritmi lieti o tristi, calmi o furenti ecc. (1). Ora, posto che la poesia, nella sua qualità di semplice e nuda *parola*, è pur concepita come *somiglianza*, anzi come *imitazione* per eccellenza, non v'ha dubbio che ad essa debba con tanto maggior ragione essere trasferita la prerogativa dell'incanto e della seduzione. Perciò Aristotele, considera *ψυχαγωγικά* i casi di pietà e terrore, come semplici imitazioni, senza concorso della musica. Perciò, prima di lui, Platone, se ha svalutata la poesia, l'ha pur svalutata come semplice e mera *parola*, dichiarando che le sue qualità sostanziali non variano, sia o non sia cantata e musicata (2).

(1) ARISTOTELE, nel loc. cit. della *Polit.*, VIII, 1340 *a*, 18 sgg., definisce, quasi costantemente, le armonie ed i canti come *ὁμοιώματα* od *ὁμοιότητες* delle qualità morali, anzichè *μιμήματα*, che è la formula cara a Platone, da Aristotele riservata ad un concetto più specifico di *imitazione* (solo a l. 39). In ciò il nostro autore dipende direttamente da Damone (per quanto si osserva presso ARIST. QUINT., *De mus.*, II, pp. 94-96) e dall'originaria concezione pitagorica di una mistica parentela (*συγγένεια*) dei ritmi e dei numeri con l'anima. Che però anche nel concetto dell'*ὁμοίωμα* sia implicito il carattere mimetico della musica dimostra, polemizzando con la Scuola peripatetica, FILODEMO, *De mus.*, IV, col. III, 23 sgg., p. 65 K.: *οὐδὲ γὰρ μιμητικὸν ἡ μουσική, καθάπερ τινὲς ὑπειρώτησαν, οὐδ' ὡς οὗτος, ὁμοιότητας ἠθῶν οὐ μιμητικὰς μὲν ἔχει, πάντως δὲ πάσας τῶν ἠθῶν τοιότητας ἐπιφαίνεται τοιαύτας, ἐν αἷς ἐστι μεγαλοπρεπὲς καὶ ταπεινὸν καὶ ἀνδρῶδες καὶ ἄνανδρον καὶ κόσμιον καὶ θηριῶδες, μᾶλλον ἤπερ ἡ παγκρατική*. Una attribuzione esplicita della *μιμησις* alla musica si trova nel *Papiro di Hibeh*, n. 13 (*The Hibeh Papyri*, I, London, 1906), secondo le integrazioni del CRÖNERT, « Hermes », XLIV (1909), pp. 503-21, a col. II, ll. 33-34.

(2) *Resp.*, III, 398 *d*.

La storia, poi, ci permette una conclusione definitiva. C'è un momento nell'evoluzione dello spirito ellenico in cui la parola — che non aveva avuto considerazione estetica se non accompagnata dagli strumenti e legata in certa misura — attira da sola un'attenzione ed un culto predominante: diviene come il simbolo di un'arte nuova. Questo momento coincide col sorgere della prosa, col fiorire della sofistica, con l'azione precettiva esercitata dalla Retorica, specialmente siciliana. Ora, la Retorica propagata da Gorgia in Atene reca con sè l'annunzio trionfale della divinità incantatrice del *λόγος*. « Il *λόγος* » proclama Gorgia a coloro che da lui vogliono svelati i segreti dell'eloquenza « è un gran signore che con piccolissimo ed impercettibile corpo compie opere divinissime. Infatti, è capace di far cessare il terrore (*φόβον παῦσαι*), portar via il dolore, ingenerare la gioia, alimentare la pietà (*ἔλεον ἐπαυξῆσαι*).... I suoi divini incantesimi (*ἐπῳδαί*) sono apportatori di piacere, asportatori di dolore. Accostandosi all'opinione dell'anima, il suo potere incantatore la affascina, la *persuade*, la travia e modifica con magica illusione (*γοητείᾳ*) » (1).

Qui due cose sono osservabili. Prima di tutto l'efficacia della *parola* non riposa neanche un istante sui concetti razionali di verità o di verisimiglianza, da cui altri l'avrebbe fatta dipendere (vedi, ad esempio, le primitive *τέχναι* siciliane, e Aristotele stesso in certe parti della *Retorica*) (2), ma assume il medesimo identico aspetto, d'incantesimo, ossia di forza arcana, irrazionale, che abbiamo visto esser proprio della poesia e in modo particolare della musica. Poichè « la potenza

(1) *Laud. Hel.*, 8-9. — Non credo di dover spendere parole sull'autenticità degli Encomî gorgiani, che è ormai riconosciuta dai più recenti studiosi. Su Gorgia come fonte per interpretare la *κάθαρσις τῶν παθημάτων* ed altri concetti aristotelici richiamò per primo l'attenzione il Suess, *Ethos*, p. 83 sgg. con una serie di acute indagini e raffronti. Egli volle però fra i due autori maggior coincidenza di quella che si possa ammettere, provocando le obiezioni di varî critici. Inoltre, egli non vide il problema generale che noi ci proponiamo, delle relazioni di *Retorica* e *Poetica*, nè immaginò l'origine pitagorica della dottrina, lasciandosi completamente sfuggire ogni legame storico.

(2) Di ciò sarà trattato nel cap. IV, p. 86 sgg.

della parola è *ψυχαγωγία* » (1). Secondariamente, gli effetti caratteristici di questa potenza sono i medesimi che già erano attribuiti alla musica e alla poesia, ed ai quali, in particolar modo, miravano i canti dei Pitagorici: agire sui due poli del sentimento, piacere e dolore: sbandire dall'animo la paura e l'angoscia, usufruire della pietà, ingenerare quel piacere che è sollievo e medicina dei travagli.

Dopo ciò è altrettanto naturale quanto significativo che, nel sistema generale delle scienze utili alla vita, l'arte della parola si metta, per Gorgia, a contatto con la medicina: cioè occupi, per questo rispetto, la medesima posizione ed eserciti le medesime funzioni che i Pitagorici avevano assegnate alla musica. « La retorica ha press'a poco il medesimo metodo della medicina. Entrambe richiedono un attento studio della natura, del corpo l'una, dell'anima l'altra, per dare al primo la sanità e il vigore col mezzo dei farmachi e del nutrimento, per produrre nell'altra la persuasione di quanto ci garba, e la virtù, col mezzo dei discorsi e dei suggerimenti adattati » (2). « La potenza della parola sulle disposizioni dell'anima è uguale a quella dei farmachi sulla natura del corpo » (3).

Ebbene, Gorgia di Leontini — che esalta il magnifico effetto della parola ed insegna e spiega dover il retore scientificamente conoscere le vie dell'anima, onde i discorsi scendano capaci d'incanto e di persuasione (4) —, Gorgia di Leontini è evidentemente uno stretto compagno di Damone di Oa, il quale, nei medesimi anni, in una finta orazione agli Areopagiti, si fa difensore della musica, dimostrando quali segrete *affinità* leghino le armonie ed i ritmi alle varie disposizioni psichiche, cosicchè armonie e ritmi siano veramente capaci di plasmare

(1) Ap. Platon., *Phaedr.*, 271 *c*: 361 *a*. Per l'origine gorgiana di questo e di altri principi contenuti in Platone rimando alla dimostrazione di Suess, op. cit., specialmente p. 79 sgg. Nel *Fedro* Platone è veramente in grande accordo col Retore. Assai mutato si trova invece nel *Gorgia*.

(2) Ap. Platon., *Phaedr.* 270 *b*.

(3) *Laud. Hel.*, 14.

(4) *Phaedr.*, 271 *b*; *d*.

il carattere degli uomini (1). — Dunque, il retore e il musicista sono esponenti di un'unica tendenza: anzi, sono voci di una medesima teoria, la quale è giunta con loro al suo pieno sviluppo, estendendosi alle due diverse materie. È appena necessario ricordare i tramiti che congiungevano Gorgia all'ambiente pitagorico: com'egli avesse formata la sua educazione sotto gli influssi di Empedocle (2), personalmente assistendo sia alle operazioni di terapeusi mistica e d'incanto che questo filosofo adoperava, sia al dominio da lui esercitato sulle folle per mezzo della parola studiata, immaginosa ed avvincente (3). È invece assai utile considerare che la tradizione

(1) All' *Areopagitico* di DAMONE accenna PHILOD., *De mus.*, IV, col. XXXIV, 1-5, p. 104 K., esprimendo anche il dubbio (confortato da BUECHELER, « Rhein. Mus. », XL (1885), pp. 309-12, con ragioni storiche) che non fosse una vera orazione. *πρὸς τοὺς ἀληθινοὺς Ἀρεοπαγίτας*, ma *πρὸς τοὺς πλαττομένους*. Il contenuto di esso si deduce da PHILOD., *ibid.*, p. 7, fr. 13 K. + p. 55, fr. 77 (cf. sopra p. 63); e, più ampiamente, da PLATON., *Resp.*, III, 400 *b*, 424 *c*, da Aristotele stesso (nei luoghi e nel modo che abbiamo dimostrato), e da ARIST. QUINT., *De mus.*, II, pp. 94-96. A questi testi si aggiunge, pieno di utili indicazioni, il già citato *Papiro di Hibeh*, n. 13, che alcuni avevano attribuito ad Ippia d'Elide, ma che, in ogni caso, rappresenta un importante documento della polemica iniziata dai sofisti contro le teorie pitagoriche di Damone, circa l'influenza morale della musica. Il CRÖNERT, loc. cit., piuttosto che Damone, vi vede combattuto un suo scolaro: ciò non muta niente alla sostanza delle cose. Vedi specialmente col. I, ll. 13 sgg.

(2) Vedi SATYR., ap. LAERT. DIOG., VIII, 58; QUINT., *Inst. Or.*, III, 1, 8.

(3) Gorgia stesso raccontava, secondo SATIRO, loc. cit., di avere assistito Empedocle *γοητεύοντα*. A torto il DIELS, *Gorgias u. Empedokles*, in « Sitz.-ber. d. Berl. Akad. », Phil.-hist. Cl., 1884, I, p. 344, n. 1, ritiene che questa notizia non possa provenire da Gorgia in persona, ma, se mai, da Alcidamante (nel *Φυσικός*), e che Gorgia non possa avere adoperato la parola *γοητεύοντα*, di significazione moralmente spregevole. Al contrario, noi vedremo come il Retore volentieri si compiacesse di questa parola per esaltare (spregiudicatamente) il potere sia della poesia sia dell'eloquenza. È proprio una sua nota distintiva. Sullo stile profetico ed invasato di Empedocle: ARISTOT., *Rhetor.*, III, 5, 1407 *a*, 32. Sui suoi discorsi e sulle relazioni stilistiche con Gorgia vedi DIELS, op. cit., p. 361 sgg.; K. REICH, *Der Einfluss d. griech. Poesie auf Gorgias*, Gymn.-Progr., II, München, 1909.

— accolta da Aristotele e dalla critica alessandrina — attribuiva ad Empedocle, e perfino a Pitagora stesso, l'invenzione della arte retorica (1). Questa tradizione (che fino ad oggi si considera vacua) ha un reale fondamento, nel senso che ad Empedocle e alla scuola pitagorica dovevano risalire gli esperimenti e i precetti riguardanti il valore *psicagogico* della parola: i quali formarono poi la base della *τέχνη* di Gorgia. E probabilmente fu Gorgia stesso ad originare tali voci, riattaccando in espresse dichiarazioni il suo metodo all'avviamento di quei predecessori.

Per definire la retorica arte di seduzione, Gorgia prende norma ed esempio dalla poesia. Per lui, come più tardi per Aristotele, non c'è fra prosa e poesia differenza sostanziale, perchè entrambe sono *parola*, e producono i medesimi effetti estetici con o senza metro. « La poesia tutta quanta io credo e definisco *parola* con *metro*. Ora, i suoi ascoltatori sono tosto pervasi da tremito di *paura*, da *pietà* che si sperde in molte lacrime, da desiderio che si *compiace* di *dolore*; e per i *felici* o gli *infelici* eventi di cose e di persone estranee (*ἀλλοτρίων πραγμάτων καὶ σωμάτων*) l'anima soffre quasi una propria passione (*ἴδιον πάθημα*) » (2).

Precedentemente, quando trattava della parola semplice e nuda (*λόγος ἄνευ μέτρου*), l'attenzione dello scrittore si era fermata sugli « incanti apportatori di piacere, asportatori di dolore », sulla facoltà di « far cessare la paura, portar via il dolore, ingenerare la gioia, alimentare la pietà ». Qui, che parla della p o e s i a in senso specifico, l'attenzione è occupata dai medesimi effetti psichichi. Orbene: che cosa vuol dire ciò, se non che il teorizzatore della retorica prende norma ed esem-

(1) Per Empedocle la notizia è data da Aristotele nel suo dialogo giovanile *Σοφιστής*, e certo anche nella *Συναγωγὴ τεχνῶν*, ap. Laert. Diog., VIII, 57; IX, 25; Sext. Emp., *Adv. math.*, VII, 6, pp. 370-71; Quint., *Inst. or.*, III, 1, 8. Per Pitagora vedi *Schol. Eurip. Hec.*, 134, p. 26 Schwartz; Tim., ap. Diod., XII, 53. Cf. il mio studio in « Atti della R. Accad. di Tor. », XLIX (1914), p. 394. La questione è appositamente trattata in uno scritto di prossima pubblicazione, intitolato *Un nuovo capitolo nella storia della Retorica e della Sofistica*.

(2) *Laud. Hel.*, 9. Cf. Suess, op. cit., pp. 83-84.

pio da un genere d'arte particolare, sul quale la sua concezione si trova già normalmente applicata? E che cosa è questo genere se non la Tragedia attica, la vera *poesia* di quel tempo e di quel luogo? (1). Gorgia dunque aveva presente una concezione della Tragedia ispirata a principî pitagorici e del tutto analoga a quella che leggiamo in Aristotele.

La concezione gorgiana, verisimilmente, rimase in vigore durante il IV secolo, e lo Stagirita non ebbe che a raccoglierla dalla comune coscienza, rinsaldarla ed affinarla davanti alle deviazioni determinate dall' intervento di Platone. Anche Platone aveva preso da Gorgia il concetto finissimo della *συμπάθεια* che si stabilisce fra spettatore e personaggio rappresentato nel rivivere come « passioni proprie » le « altrui passioni », nonchè il concetto del *piacere* che consegue al *dolore*: ma lasciò cadere l' idea della catarsi o, almeno, della *ἴασις τῶν παθημάτων*, idea che in Gorgia era naturalmente implicita (2), e ch'egli pure conobbe, ma ritenne ambigua (3). Gorgia aveva detto: la poesia fa cessare la paura, porta via il dolore. Pla-

(1) In generale, l' influsso della Tragedia in Gorgia è studiato ampiamente da Reich nella parte I della citata dissertazione, p. 19 sgg.

(2) Il Suess, op. cit., p. 84 sgg., dà come veramente e precisamente espressa la *κάθαρσις τῶν παθημάτων* nel citato luogo di Gorgia, *Hel.* Con ciò mostra di non sentire la differenza che c'è fra la *κάθαρσις* e la semplice *ψυχαγωγία* o la *θεραπεία*. Tuttavia, la concezione catartica è implicita altrove, nella definizione della Tragedia, come vedremo in seguito.

(3) Sono stati frequentemente rilevati alcuni luoghi di Platone, dai quali appare la conoscenza del concetto generale di catarsi, *καὶ κατὰ τὴν ἰατρικὴν καὶ κατὰ τὴν μαντικήν* (*Cratyl.*, 405 *a*; *Soph.*, 226 *e* sgg.; vedi Howald, art. cit., pp. 197-98). Essi sono perfettamente corrispondenti all' idea pitagorica, come fu da noi delineata, sia per l' ambiguità dei significati medico-religiosi, sia per i continui paragoni di medicina, ginnastica e musica, sia perchè il fatto fondamentale e proprio della catarsi è interpretato come un ristabilimento di *συμμετρία*. Ciò non contraddice a quanto è notorio circa la posizione di Platone nei confronti con Aristotele. Anzi è naturale che egli pure abbia adoperato una concezione così largamente diffusa nella filosofia, se anche per il problema speciale delle *passioni* non abbia potuto applicarla. Sul problema delle *passioni*, in nome della *ragione* pura, si apre il dissidio sia con l'anteriore tradizione pitagorico-gorgiana, sia col successivo atteggiamento pratico di Aristotele.

tone disse: la poesia dà pascolo ed incitamento a queste passioni. — La posizione del retore, nei riguardi della morale, era stata, generalmente, neutra. Platone invece prese un deciso atteggiamento e finì per combattere sia la retorica sia la poetica gorgiana aventi entrambe a fondamento la *ψυχαγωγία*. Gorgia, con quella sua specie di nichilismo, si era compiaciuto che la parola fosse non pure incanto, ma *inganno* (*ἀπάτη*): che il persuadere fosse un illudere, un foggiare, capricciosamente, l'anima degli ascoltatori (*ἡ πειθὼ προσοῦσα τῷ λόγῳ τὴν ψυχὴν ἐτυπώσατο ὅπως ἐβούλετο*) (1). Ed aveva contemplato, con relativa tranquillità, i dispari effetti della *parola*, i quali possono essere di salute o di morte per l'anima, come sono gli effetti delle medicine sul corpo: « Come, infatti, fra i farmachi gli uni estraggono un umore, gli altri un altro dal corpo, e gli uni fan cessare la malattia, gli altri la vita: così fra le parole le une recan dolore, le altre soddisfazione; le une abbattono, le altre sollevano il coraggio degli ascoltatori: altre ancora con cattiva persuasione avvelenano ed illudono l'anima » (2).

Ma se questo atteggiamento provoca le ribellioni di Platone, il quale vuole che arte della parola e poesia sieno assog-

(1) *Laud. Hel.*, 13. — Le espressioni *γοητεύω*, *φαρμάττω*, *καταπάδω*, *ἀπατάω*, coi relativi derivati, di cui Platone fa spesso uso (specialmente nel *Menone*, 80 *a-b*, nel *Sofista*, 240 *d*, 264 *d*, nel *Gorgia*, 465 *b-c*, 484 *a*, ecc.) per indicare l'arte sia del poeta, sia del retore, sono attinte da Gorgia, come ci insegna soprattutto il confronto con *Laud. Helen.*, 8-14, e con la definizione della Tragedia appresso citata. A Gorgia si deve se il concetto dell'arte *μιμητική* si confonde per Platone con quello dell'arte *ἀπατητική*. Per varî luoghi vedi la dimostrazione di Reich, diss. cit. — Che anche questo elemento dell'*inganno* fosse inerente alla più antica concezione della *ψυχαγωγία* artistica (da cui Gorgia attingeva) è dimostrato per mezzo dell'aneddoto di Simonide di Ceo presso Plut., *Quomodo adol. poet. aud. debeat*, 15 *d*: « Perchè i soli Tessali non riesci a sedurre (*ἐξαπατᾷς*)? — Perchè sono troppo ignoranti per poter essere sedotti da me ». Al quale aneddoto, non senza ragione, Plutarco fa seguire la famosa definizione gorgiana della Tragedia. Vedi anche Longin., *Rhetor.*, p. 188, 11-12 Hammer.

(2) *Laud. Hel.*, 14. — Non mi pare che il Suess, op. cit., pp. 84-85, tutto inteso a ricavare il concetto della catarsi dalla descrizione dello *ἐξάγειν χυμοὺς ἐκ τοῦ σώματος*, comprenda lo spirito di questo brano.

gettate al controllo della ragione e private della facoltà di nuocere, è pur giusto riconoscere che, nella concezione gorgiana, la Tragedia (considerata come prodotto storico, concreto) non agisce come veleno, ma come farmaco salutifero; cioè le passioni, anzichè dar luogo ad una eccitazione morbosa, subiscono un utile medicamento. Il terrore è fatto cessare, l'impressione dolorosa è tolta via: sola la pietà rimane e si effonde, poichè — come ci ha spiegato Aristotele, sull'esempio dei Pitagorici, — essa è mediatrice (*σύμμετρος*) dei sentimenti di *umanità* e di *giustizia*. Perciò, in una famosa definizione, che ancora ha bisogno di essere chiarita, la Tragedia è da Gorgia così contraddistinta: « *audizione* e *spettacolo* meraviglioso, procacciante coi *miti* e con le *passioni* un *inganno* di tal genere in cui chi inganna è più retto di chi non inganna, e chi si trova ingannato ha più senno di chi non si lascia ingannare » (1). Questo, nello stile paradossale dell'autore, vuol dire che l'inganno tragico — comunque si chiami, *ἀπάτη, γοητεία, φαρμακεία, μαγεία, ψυχαγωγία* — è un inganno utile o per lo meno innocente: proprio come, al dire di Aristosseno, sono *innocenti incantazioni* (*ἀναίτιοι τεροθρεία*) quelle che si esercitano con la musica.

Capitolo Quarto.

Il sistema di Aristotele nell'unione della Retorica con la Poetica.

I concetti che abbiamo testè analizzati, ed a cui Gorgia diede per primo espressione scientifica, ci conducono nel vero cuore del sistema aristotelico. Questo, infatti, ha per insegna l'identica correlazione di Prosa e Poesia, nonchè la stretta dipendenza delle due dottrine, sorelle e maestre l'una dell'altra, Retorica e Poetica.

(1) Ap. Plutarch., *De gloria Ath.*, 5, 348 c = Diels, *Fr. d. Vors.*[3] II, p. 265, fr. 23. Plutarco commenta: *ὁ μὲν γὰρ ἀπατήσας δικαιότερος, ὅτι τοῦτο ὑποσχόμενος πεποίηκεν, ὁ δὲ ἀπατηθεὶς σοφώτερος· εὐάλωτον γὰρ ὑφ' ἡδονῆς λόγων τὸ μὴ ἀναίσθητον.*

Il punto di partenza per arrivare ad una tale sintesi è indicato dal concetto retorico-musicale della potenza incantatrice e persuaditrice (due aggettivi deliberatamente confusi!) della *parola*: concetto che a tutta prima parrebbe da Aristotele superato e sostituito con principî razionali e pragmatici: come sono i principî di *verità* e di *verisimiglianza*, posti a fondamento non solo d'ogni opera di persuasione logica, sì anche d'ogni effetto artistico: e com'è, in particolare, il principio della *mimesi*, che si ritiene segnare un abisso fra poesia ed eloquenza, fra Poetica e Retorica (1). Invece, la posizione del nostro autore non è così netta nè così semplice; ed i principî razionali e pragmatici sono tuttora dominati o, in certo modo, complicati dalla vecchia dottrina di un potere arcano, irrazionale, che la parola esercita sull'animo degli ascoltatori, come suono, come voce, come segno di cose, per la sua natura imitativa. Questo potere è tanto più vivo, quanto più la parola si adorna e si condisce col ritmo e con l'armonia (ἡδυσμένος λόγος): ma non dipende, in sè stesso, dal metro, dalla struttura ritmica e musicale — che costituisce un di più, — sì dal carattere mimetico che è già proprio della parola, isolatamente considerata. Come, infatti, l'armonia ed il ritmo, o soli od accompagnati, seducon l'animo, perchè sono, di lor natura, imitazioni delle nostre qualità e dei nostri fatti e delle nostre passioni (2), così è estremamente seduttrice la parola, perchè — a detta di Aristotele — « i nomi non son altro che imitazioni, e la voce è fra tutte le nostre parti la più imitativa » (3). Eloquenza e poesia hanno in comune lo scopo, che è di influire sull'animo degli uditori, e il mezzo esterno: la parola. La loro differenza, nel rispetto formale, non è questione di qualità, ma solo di quantità.

Stabilito che il linguaggio non è (come oggi con più larghi concetti s'insegna) creazione spirituale, bensì segno, rappresentazione od imitazione di oggetti naturali, noi sappiamo che

(1) Così, ad es., ritiene O. Immisch, il quale con questo errore infirma il suo, peraltro pregevole, studio in « Festschrift für Th. Gomperz » (Wien, 1902), pp. 255-56.

(2) *Polit.*, VIII, 1340 *a*, 18-1340 *b*, 19. Cf. sopra cap. III, p. 71.

(3) *Rhetor.*, III, 1, 1404 *a*, 21-22.

l'estetica di Aristotele si sarebbe perennemente dibattuta nel dualismo di *forma* e *contenuto*. Questo dualismo — reclamato e consigliato allora dalle primitive esigenze di sistemare, empiricamente, le cose della lingua e dell'arte — è, in realtà, talmente artificioso che Aristotele dapprima, e poi ogni successivo trattatista, furon costretti a ripetere nella casella del contenuto la più parte delle osservazioni e dei principi che avevano applicati alla forma e viceversa (1). Così la ψυχαγωγία e la μίμησις, che in un primo tempo erano apparse proprietà divine e taumaturgiche della parola concepita come organo espressivo (« la parola che con piccolissimo corpo compie opere divinissime » di Gorgia) si trasferiscono con più profonda veduta nel contenuto : cioè diventano il vero contrassegno dell'arte, la quale in tanto influisce sull'anima, in quanto imita *fatti*, *caratteri*, *passioni* (2).

Bisogna che poniamo molta attenzione a questo passaggio perchè in esso si concreta la posizione di Aristotele in ciò che ha di più determinato rispetto a' suoi predecessori. Anche Aristotele, naturalmente, non svolge (come oggi vorremmo) il concetto unitario dell'arte : ne dà un frammento nella *Poetica*, un frammento nella *Retorica* ; e lascia sottintesi i fili che li uniscono, convinto che le diverse applicazioni *pratiche* bastino a farne due τέχναι distinte. Noi non ci lasciamo illudere dall'apparenza ; anzi, sosteniamo che, nei principi teoretici, le due trattazioni si integrano e si corrispondono perfettamente, illuminati in ciò dall'esame che abbiamo fatto della loro primitiva unione.

Si dice generalmente che Aristotele ha con geniale intuito riconosciuto (ciò che in parte derivava già da Gorgia) la natura e il contrassegno dell'arte non essere nella forma sciolta o legata, ma nella *mimesi* : giacchè scrisse che si è poeti non per il metro ma per la mimesi, e che Empedocle, pur avendo

(1) Ciò fu messo in rilievo, con intenzione polemica contro la scuola peripatetica, da Filodemo, *De poem.*, V, pap. 1425, coll. XI-XII, presso Ch. Jensen, *Neoptolemos u. Horaz*, in « Abhandl. d. Berlin. Akad. », 1918, pp. 17-19, secondo le interpretazioni da me date in « Atene e Roma », N. S., I (1920), pp. 55-56. Vedi più avanti, cap. V.

(2) *Poet.*, 1, 1447 *a*, 28.

composto in versi, merita di essere chiamato fisiologo più che poeta, e che nella poesia entrano piuttosto i mimi di Sofrone e di Senarco, i dialoghi socratici di Alessameno, di Platone ecc. (1). Questo è esatto. Solo bisogna intendersi sul significato di mimesi e porre in attinenza con essa (contrariamente all'opinione comune) buona parte di quelle manifestazioni letterarie che ragioni non tanto teoretiche quanto pratiche ascrivevano alla *τέχνη ῥητορική*. Il nostro scrittore, nell'orbita della *Poetica*, non ha trattate che certe più culminanti manifestazioni, a cui la tradizione, l'eccellenza, l'uso cotidiano attribuivano valore e nome di poesia: cioè l'Epopea, la Tragedia, la Commedia. Però, è significativo che, nel dare come filosofo quella semplice e rapida occhiata, egli non abbia esitato ad avvicinare, sotto il medesimo concetto d'arte, i dialoghi socratici ai poemi di Omero. Quindi si suppone che, per completare il concetto, egli avrebbe potuto e dovuto avvicinare a loro anche le orazioni di Demostene. Infatti, la differenza fra queste e quelli non era che di maggiore o minore estensione della mimesi: differenza quindi di quantità e non di qualità, tale da interessare la pratica, non la filosofia.

Che siffatta correlazione fosse proprio inerente al sistema di Aristotele è dimostrato con prove concrete (come vedremo più avanti) nel libro II della *Retorica*, dove le opere di eloquenza sono studiate sotto un aspetto che coincide con quello della *Poetica*: voglio dire in quanto esse sono idonee a formar stati d'animo e perciò imitano costumi, caratteri, passioni. Ma, ad assicurarci della cosa, basta, fin da prima, il semplice ragionamento.

Il concetto di mimesi, che si dà come contrassegno dell'arte sostituendosi ai criteri esterni del ritmo e del metro, è qualcosa di approssimativo, che assume maggiore o minore

(1) *Poet.*, 2, 1447 *b*, 10-19; 9, 1451 *b*, 27-29; con cui va confrontato un passo del dialogo *Περὶ ποιητῶν*, fr. 70-72 Rose. Le ambiguità di questo concetto aristotelico (diffusosi nella scuola peripatetica, come si vedrà poi in cap. V), furono anche messe in rilievo e criticate da PHILOD., *De poem.*, II, fr. 53, 72, 73 Hausr. — Che Aristotele polemizzi, sul modo di distinguere prosa e poesia, con Platone, è negato, con buone ragioni, dal FINSLER, op. cit., pp. 36-37.

estensione, e quindi ha bisogno di essere delimitato e condizionato con altri elementi. Nell'orbita della *Poetica* (che pure è così lontana da comprendere le manifestazioni tutte dell'arte) noi vediamo Aristotele dare di questa parola diverse gradazioni. In senso specifico e, quasi, antonomastico, egli considera mimetiche, quindi artistiche, quelle opere in cui l'autore non parla in nome proprio bensì assume persona di altri: vale a dire le Tragedie e le Commedie (1). Guidato dall'esperienza, fors'anche dall'istinto irresistibile de' suoi tempi e della sua città (che aveva creato il Dramma come forma nuova e propria di poesia); ammaestrato già da anteriori precetti dei retori (precetti che si erano tosto applicati in ogni prodotto della letteratura contemporanea, e finanche nelle opere filosofiche e storiche, le quali, per omaggio alla teoria, si atteggiavano a dialogo e introducevano orazioni); illuso infine dalla falsa opinione che esistano forme idealmente perfette in confronto a forme meno perfette, Aristotele indica nel genere drammatico il vertice e quasi l'esempio tipico della mimesi (2). Per questo anzi, se vogliamo dire il vero, egli s'invoglia ad introdurre nella considerazione artistica, a preferenza di altri scritti in prosa, i dialoghi socratici: perchè gli autori non vi parlano in nome proprio, bensì rappresentano persone che agiscono. E sopra una tale pietra di paragone continua a giudicare, via via, il valore d'ogni opera d'arte.

Ma se questo può servire, nella concezione progressistica e gradualistica dell'autore, come criterio di preferenza (criterio del quale si scopre anche il fondamento scientifico, nell'avere cioè vagamente intuito che l'arte non è riflessione, ma creazione, esplicazione viva di un'anima, di una personalità, di

(1) Specialmente 24, 1460 *a*, 5-11 (*αὐτὸν γὰρ δεῖ τὸν ποιητὴν ἐλάχιστα λέγειν· οὐ γάρ ἐστι κατὰ ταῦτα μιμητής*), con cui bisogna confrontare quel che l'autore disse della *μίμησις* in generale e della conseguente classificazione della poesia a c. 3, 1448 *a*, 20-24 (luogo da noi discusso, in cap. I, p. 5, n. 3). La medesima elasticità di significato era, naturalmente, già in Platone.

(2) Questi rapporti, fra i dettami teorici e la pratica artistica, meriterebbero di essere appositamente studiati, per spiegare (meglio di quanto abbia fatto R. Hirzel, *Der Dialog*) l'origine di alcune fra le più importanti forme della letteratura greca.

un individuo), certo non è mai carattere indispensabile, quindi *essenziale* della mimesi. E infatti le forme narrative ed espositive, purchè rispondano a certe condizioni generali (di cui bisognerà discutere) non sono da lui escluse, anzi costituiscono una più larga base e quasi la piattaforma universale dell'arte.

In fondo, noi abbiamo visto che mimesi è, per Aristotele, tutto quanto il linguaggio: e tutto quanto il linguaggio si riconduce perciò sotto il concetto dell'arte. Ma in base a quali principî poi, trattando l'arte, che è mimesi, ne esclude egli opere come quelle di Empedocle? (1). La contraddizione, apparente, non si spiega e non si risolve del tutto se non nella moderna teoria estetica: della quale è ben giusto che Aristotele avesse come un barlume. Anche noi oggi diciamo che tutto il linguaggio (in quanto è espressione o intuizione) ha natura di arte; e la nostra proposizione corrisponde esattamente a quella dell'antico pensatore, se non che, per quest'ultimo, linguaggio è segno o riproduzione di cose, mentre per noi è cosa esso stesso, fantasma o creatura spirituale, dove il dualismo tra forma e contenuto si annulla. E diciamo che anche un'opera di scienza, in quanto espressa, è opera d'arte. Solo, nelle opere più specialmente artistiche prevalgono le intuizioni, e di concetti o non c'è traccia o non contano come tali; mentre nelle opere più specialmente scientifiche sono i concetti che dominano e al lato estetico non si presta attenzione. Per adoprare l'esempio tipico citato da Aristotele, anche noi i poemi di Empedocle li escludiamo dal dominio dell'arte, ossia li trattiamo come opere prevalentemente scientifiche: perchè badiamo ad intendere i pensieri e le dottrine del « fisiologo ». Ma se per un momento ci poniamo a contemplarne le linee ed i contorni, od ascoltiamo

(1) È notevole come questa contradizione sia rilevata da FRANCESCO PATRIZIO, uno dei maggiori avversari della poetica di Aristotele durante il Rinascimento (*Della Poetica*, Ferrara, 1586): « tutti i parlari e tutte le scritture filosofiche e ogni altra sarebbero poesie, perchè di parole son fatte, che *imitazioni* sono ». Sebbene il Patrizio, per parte sua, non accolga una tale conclusione — che a lui pare tanto insensata, quanto per noi è chiara e profonda (vedi CROCE, *Estetica*[3], pp. 210-11) —, certo egli ha il merito di aver trovato, in Aristotele, quei rapporti fra concetto di mimesi nel linguaggio e concetto di mimesi nella poesia, dei quali molti moderni non si sono avveduti.

la passione che lo scrittore vi ha impressa e le ripercussioni che determina nel nostro animo, ecco che anche i componimenti di Empedocle ci si cingono con la luce della poesia (1).

Che Aristotele stesso non dia esatto conto dell'apparente contraddizione implicita nelle sue parole, è un fatto di cui non ci si deve meravigliare. Egli non ha mai avuto idea della distinzione, a cui solo la filosofia moderna (per divinazione specialmente del Vico e per critica sistemazione del Croce) è pervenuta, fra le due forme di conoscenza, conoscenza *intuitiva* e conoscenza *logica*: da una parte intuizioni, immagini, fantasmi, dall'altra concetti. Già in precedenti capitoli noi abbiamo constatato come, per definire l'oggetto dell'arte e riporlo « non nell'*avvenuto* ma nel *possibile* », egli facilmente confondesse quel ch'è frutto della pura fantasia, l' *immaginabile*, l' *intuibile*, con l'*universale* e l'*astratto* della scienza (2): e, per spiegare l'effetto della mimesi, scambiasse la comunione di sentimenti, che si stabilisce fra lettore e personaggi rappresentati, con una specie di ragionamento sulla somiglianza dell' imitazione con l'oggetto imitato (3). D'ora innanzi vedremo che questa confusione vizia tutto intero il suo sistema: poichè, sebbene la esperienza lo conduca a riconoscere, di fatto, la vera natura dell'arte in confronto alla scienza, sempre egli finisce per interpretare e — quasi si direbbe — giustificare le cose della prima con termini e schemi della seconda. L'esperienza gli suggerisce: nella poesia ciò che conta è il fatto concreto, il questo qui, l' individuo, il determinato, davanti a cui tu senti, tu contempli e non ragioni. La filosofia lo trascina in equivoco e gli fa dire: questo fatto osservalo nel suo significato generale, nella sua universalità, nel suo concetto. Ed egli allora si applaude che la poesia sia qualcosa di *più filosofico* della storia.

(1) Perciò, in altra parte dell'opera sua, Aristotele chiamava Empedocle Ὁμηρικός (ap. Laert. Diog., VIII, 57). S' intende che quando nel suo autore egli cercava « la conoscenza della natura », allora il fare poetico e metaforico (*Meteorol.*, II, 357 *a*, 24) doveva incontrare la sua riprovazione.

(2) Cap. I, p. 8, e II, pp. 41-42.

(3) Cap. II, pp. 38, 40-41.

Essendogli così mancata la strada maestra della scientifica distinzione di intuizioni e concetti, per delimitare il significato della mimesi artistica ed escluderne le opere prevalentemente logiche Aristotele è costretto a far uso di mezzi provvisori ed empirici: i quali rappresentano come spiragli attraverso a cui la verità irrompe egualmente nel suo spirito acuto. La maggior parte di questi mezzi hanno per base una osservazione semplice, e non nuova. Lo scienziato e il filosofo studiano ed espongono le cose in sè e per sè, nel loro valore oggettivo. L'artista invece si cura dell'impressione ch'esse fanno o debbono fare nell'animo degli uditori (*διαθεῖναί πως τὸν ἀκροατήν*) (1). I primi sono rivolti *πρὸς τὰ πράγματα*, cioè poggiano sulla *realtà*: il secondo è rivolto *πρὸς τοὺς ἀκροατάς*, quindi poggia sull'*apparenza*, sull'*opinione*, sul *sentimento* individuale (*φαντασία ταῦτά ἐστιν καὶ πρὸς τὸν ἀκροατήν*) (2).

In sostanza, l'attributo che per questa guisa viene dato all'arte coincide colla vecchia concezione della *ψυχαγωγία*, intesa come facoltà di impressionare con la parola, coi ritmi, con le armonie gli animi degli ascoltanti: concezione la quale si dimostra nel problema artistico assai più risolutiva e profonda che non quella della semplice *μίμησις*. E veramente bisogna dire che gli antichi non hanno mai avuto (Aristotele compreso) norma migliore di questa per significare la natura dell'arte. In parole povere *ψυχαγωγία* si traduce, alla fine, con *piacere* — *voluptas*, *τέρψις* — che è il *fine* e l'*opera* della poesia, in opposizione all'*utile* — *ὠφέλεια* — che è il fine e l'opera della scienza e della filosofia (3). E se alcuni — come Aristotele,

(1) *Rhetor.*, I, 2, 1356 *a*, 3.

(2) *Rhetor.*, III, 1, 1404 *a*, 11. L'antitesi *πρὸς τὰ πράγματα*, *πρὸς τοὺς ἀκροατάς*, fatta per distinguere la Filosofia dal gruppo Retorica-Poetica, è generalmente osservata in TEOFRASTO, fr. 65 W., dove assume un definitivo atteggiamento schematico. Ne tratteremo nel capitolo seguente. Che appartenesse già ad Aristotele (nei citati luoghi della *Retorica*), è constatazione fondamentale per la nostra tesi, sebbene sia spesso sfuggita agli studiosi di questa materia: vedi ad es. IMMISCH, art. cit., in « Festschrift f. Gomperz », pp. 255-57.

(3) Il significato volgare di *ψυχαγωγία*, in antitesi con *ὠφέλεια*, si deduce da ERATOSTH., ap. STRAB., I, p. 15 C., e, soprattutto, da PHILOD., *De poem.*, V, pap. 1425, col. XIII, 10 sgg. ap. JENSEN.

primo d'ogni altro —, per difendere la poesia dagli attacchi di Platone, han creduto di dare all' idea della *seduzione* e del *piacere* (ψυχαγωγία, ἀπάτη, γοητεία di gorgiana memoria) garanzie morali-utilitarie, mediante la catarsi o non so quali più pedagogici correttivi, in ciò non è da veder altro se non un effetto di quella specie di sincretismo dal quale già Aristotele era indotto a giudicare e giustificare le cose dell'arte con termini e schemi propri della scienza. Da questo sincretismo generale al *miscuit utile dulci* di Orazio e dell' indirizzo stoico-peripatetico il passaggio è breve.

Sotto il concetto caratteristico della ψυχαγωγία non si trova compresa la sola Poetica, sì anche la Retorica. È importante che le due τέχναι ci compaiano qui nuovamente congiunte : se anche (com'è prevedibile, e come sarà appositamente dimostrato) esse non stieno proprio sul medesimo piano, anzi — conformemente alla generale concezione gradualistica del nostro autore — la prima occupi, nella scala, un grado più elevato rispetto alla seconda. Intanto, sarà utile premettere un' osservazione storica.

Gorgia, del quale abbiamo spesso discorso, e, insieme con lui, Trasimaco, obbedendo alle tendenze scettiche del loro spirito e della loro società, accogliendo e sviluppando vecchie speculazioni di Empedocle e dei Pitagorici, avevano avuta la specialità di concepire la retorica non tanto come uno studio di argomentazioni logiche, di giudizî e di prove — che era stato il contesto delle prime τέχναι siciliane, di Corace e di Tisia, fondate sul principio del *verisimile*, εἰκός —, quanto come uno strumento di patetica influenza sugli animi (1). Non avevano

Neopt. u. Hor., p. 24, confrontando con HORAT., *De art. poet.*, v. 333 (*delectare, prodesse*), 343-44, 99-100. Varî sinonimi in ARIST. QUINT., *De mus.*, II, pp. 70-71, il quale traduce un brano di CICERONE (cf. *Dev ep.*, IV, 11-12) già materiato di concetti peripatetici: vedi WILAMOWITZ, *Eurip. Herakl.*, I, p. 56, 13.

(1) Queste diverse tendenze sono illustrate di nuova luce dopo il libro del SUESS, *Ethos*. Il quale però, per amore di tesi, separa troppo nettamente Gorgia, non solo dalla τέχνη siciliana, ma anche da Trasimaco. Ora Trasimaco, da varî indizi, risulta essersi essenzialmente proposto lo studio degli effetti patologici del discorso.

tanto mirato alle cose, le quali parevano, nella loro realtà, inafferrabili (*πάντων χρημάτων μέτρον ἄνθρωπος*), quanto al *modo* di presentarle e di sentirle: far grandi le cose piccole, e piccole le grandi mediante la magia dello stile: *τὰ σμικρὰ μεγάλα καὶ τὰ μεγάλα σμικρὰ φαίνεσθαι ποιεῖν διὰ ῥώμην λόγου*, opp. *τὰ μεγάλα ταπεινὰ ποιῆσαι καὶ τοῖς μικροῖς μέγεθος περιθεῖναι* (1). In termini nostri: essi avevano concepito la retorica più sotto la specie dell'arte che non della scienza, ma senza superare e risolvere — come supereremmo e risolveremmo noi — il dissidio che un tale dualismo par contenere.

Ora, tutto questo avviamento, già viziato nelle sue equivoche basi teoretiche, si comunica ad Aristotele e determina in lui un più aperto contrasto. L'esempio della precettistica gorgiana da cui, voglia o non voglia, il nostro autore è fortemente dominato, e più, il senso irrefutabile del valore artistico dell'eloquenza, fan sì ch'egli consacri alla *ψυχαγωγία* la parte centrale della sua *Retorica*: la quale è principalmente diretta ad insegnare il modo di disporre l'animo degli uditori (*διαθεῖναί πως τὸν ἀκροατήν*) mediante lo stile, o, che è lo stesso, mediante il sentimento, la mozione degli affetti, l'atteggiamento dei caratteri, ecc. Il binomio famoso che si esprime con le formule *ἦθος* e *πάθος*, e che campeggiò dapprima nei retori del V e del IV secolo, poi in quelli dell'età ellenistica ed imperiale, costituisce, per forza di cose, l'anima o il pernio della trattazione aristotelica: se anche ciò sia volentieri sconfessato o dissimulato dallo stesso autore. Infatti, le inclinazioni razionalistiche del suo ingegno e del suo sistema esigono che, più di qualsiasi predecessore, più di tutti quelli che gli successero, egli alla Retorica dia basi logiche mettendola in stretto rapporto con la Dialettica (la Dialettica già da lui potentemente sviluppata) ed indicandone la forza nell'uso delle *prove*: vale a dire nell'*esempio* e nell'*entimema* (2).

(1) Presso PLATON., *Phaedr.*, 267 *a*, ed ISOCR., *Paneg.*, 8: brani confrontati ed illustrati, nella loro fonte, da SUESS, op. cit., pp. 17-19, 61-63.

(2) Vedi particolarmente le dichiarazioni ch'egli fa a principio dell'opera, *Rhetor.*, I, 1. Com'è noto, questi contrasti interiori hanno provocato molte discussioni sulla composizione della *Retorica*, specie

Il dissidio (s' intende) non era risolvibile se non annullando la Retorica come corpo di dottrina a sè: poichè pare a noi evidente che, considerate nei concetti, le opere di eloquenza appartengono alla Logica, considerate nell'elemento intuitivo, sentimentale, espressivo (che spesso ha il sopravvento) appartengono all'Arte: mai, però, rappresentano una speciale forma teoretica (1): non altrimenti che gli stessi poemi omerici da chi li prenda in certe parti e in certi aspetti possono ascriversi alla scienza: considerati nell'espressione complessiva, sono arte.

Ma, non essendo assistito da cotale avvertenza, Aristotele cade in affermazioni strane ed ambigue. Nello sforzo supremo di porre le basi della sua pseudo-dottrina sulla pura ragione, ecco che la *ψυχαγωγία*, l'arte, lo stile — cose che avevano meritato così lunga ed animata esposizione — gli si abbassano al livello di un volgare artificio, del quale si faccia uso come di una dolorosa necessità, per obbedire al corrotto gusto del pubblico! È importante, per capire la precisa posizione dell'autore intorno al concetto della poesia e dell'arte, esaminare queste pagine, o almeno riassumerne i punti salienti.

Siamo al capitolo I del libro III della *Retorica*, dove si tratta dell'*elocuzione* e della *recitazione*. L'autore comincia con l'osservare che la recitazione (*ὑπόκρισις*) non merita d'essere tenuta in conto, perchè i discorsi dovrebbero ottenere il loro scopo indipendentemente da essa: senonchè i poeti per primi la introdussero nella Rapsodia e nella Tragedia, e da

del II libro: di che si occupa il Suess, op. cit., p. 147 sgg. La nostra interpretazione del pensiero aristotelico serve pure a sfatare alcuni dubbî sull'autenticità del libro III (sul quale, più avanti).

(1) Ciò fu visto, già ai tempi del Rinascimento, dal Vives, dal Ramus, dal Patrizio, nelle critiche che mossero contro il corpo delle dottrine retoriche, dimostrandole essere un semplice miscuglio di cognizioni inconsistenti. Queste critiche (com'è noto) rappresentano gli albori dell'Estetica moderna. Durante l'antichità analoghi concetti balzaron fuori, talvolta, dal movimento antiretorico degli Scettici e degli Epicurei, di cui è principale esponente, per noi, Filodemo (nei *Vol. Rhetor.*): quel medesimo, che già conosciamo come avversario della poetica d'Aristotele e precursore (sia inteso con le debite riserve) dell'estetica moderna.

allora, grazie alla corruzione della coltura, essa dimostrò d'avere un grande effetto sull'animo degli uditori; onde prevalgono quegli oratori che meglio sanno recitare e porgere i loro discorsi. Perciò: « pur non essendo cosa ben fatta, è necessaria ». — Queste considerazioni combinano perfettamente con ciò ch'è detto in varî punti della *Poetica* circa la recitazione stessa e lo spettacolo: che sono mezzi assai seducenti, ma alieni dall'arte vera e propria: *ψυχαγωγικὰ μέν, ἀτεχνότατα δέ* (1).

Dopo la recitazione, l'autore esamina la elocuzione (*λέξις*), e non la mette ad un livello gran che superiore rispetto alla prima. Per lui l'ideale sarebbe che si esponessero le nude ragioni, le *cose* (*πράγματα*), senza mirare all'effetto estetico: « Giusto sarebbe che nei discorsi non si cercasse nient'altro se non di contendere con le sole *cose*, senza rattristare od allegrare gli animi degli ascoltatori. Giacchè tutti gli elementi che sono fuori della dimostrazione sono superflui. Eppure hanno grande potenza, come si è detto, per la corruzione del pubblico. La parte dunque dell'elocuzione è un po' necessaria in ogni disciplina ».

Qui è, prima di tutto, considerevole che sotto il nome di elocuzione sia proprio designato l'aspetto estetico-sentimentale dello spirito umano (il modo di presentare le cose, *rattristando* od *allegrando* l'animo degli uditori): che corrisponde all'ufficio ed al carattere, fondamentale, da noi oggi attribuiti all'*espressione*, identificata con l'arte. La qual cosa, fino ad un certo segno, non ci fa meraviglia, in Aristotele. Infatti, sappiamo come genialmente egli avesse intuito che, oltre alle proposizioni enunciative (*ἀποφαντικαί*), esprimenti il vero ed il falso, logico, ve ne siano di quelle, non enunciative (*σημαντικαί*), come le preghiere, gli auguri, i desideri, che non esprimono nè il vero nè il falso, eppur significano qualcosa; che perciò (dice) non appartengono alla Logica, bensì alla Retorica ed alla Poetica (2). Dunque, a lui non sfuggiva che retorica e poetica hanno un dominio lor proprio segnato da certe espressioni di

(1) 6, 1450 *b*, 16-18; 26, 1462 *a*, 16-17.

(2) *De interpret.*, c., 4, 16. Vedi su questo luogo i ragionamenti del Croce, *Problemi di estetica* (Bari, 1910), pp. 16, 23-24, 28-29.

prevalente intonazione sentimentale, che non si possono valutare con criterio logico.

Era questo un improvviso strappo attraverso a cui Aristotele toccava, senza avvedersene bene, il corpo di una scienza nuova, l'Estetica, nella quale le due pseudo-dottrine, Retorica e Poetica, si sarebbero fuse. Per svilupparla completamente, questa scienza, bisognava che l'autore distinguesse ed isolasse, dalle funzioni dell' *intelletto*, generatore di concetti, un'altra facoltà teoretica, la *fantasia*, madre d'immagini: e quindi, oltre alle proposizioni citate (che non sono se non l'esempio rivelatore di questa attività non intellettiva ma fantastica) molte più proposizioni egli sottraesse alla Logica, per iscriverle nella nuova disciplina. L'Estetica non sarebbe sorta — come il Croce ha in teoria ed in fatto dimostrato (1) — se non da una notevole decurtazione della Logica formale di Aristotele, nella quale si assommano tutta una serie di proposizioni — narrative — che non hanno valore logico (come l'autore credeva), ma fantastico. E perciò noi potremo più avanti affermare che, in quanto Aristotele a queste proposizioni attribuiva valore logico, in tanto accadde che buona parte della poesia fosse da lui contemplata più sotto la specie della ragione (scienza) che non del sentimento (arte).

Se dunque, ignorandosi l'ufficio della fantasia, tutto era per Aristotele assommato nel puro intelletto, ne viene che l'elocuzione (per quanto arricchita di sentimento, per quanto sospettata di virtù altissime) non poteva essere altrimenti concepita che come qualcosa di superfluo, di esterno, di accessorio, che si applichi alla nudità razionale delle cose, dei giudizi, dei fatti. — Tutta la precettistica degli antichi, che studia la forma come *ornamento* ha la sua origine e la sua giustificazione storica qui: nell'assoluto dominare dell' intellettualismo, cui si collega l'interpretazione psicagogico-voluttuaria della Poesia e dell'Eloquenza. La dottrina dello stile *elevato* e dello stile *umile*, dello stile *metaforico* e dello stile *proprio*, era sorta il giorno in cui Gorgia ed altri sofisti annunciarono il loro orgoglioso programma d'insegnamento: di rendere piccole le cose grandi e grandi le cose piccole, con la po-

(1) *Estetica*[3], pp. 49-54 · 197-98.

tenza del discorso: che non fu interpretato giusta il senso originario, implicito nella massima di Protagora (*πάντων χρημάτων μέτρον ἄνθρωπος*), ma in senso razionalistico, quasi si potessero esprimere con diverso stile le identiche cose, nè queste cambiassero col cambiare del sentimento e del modo.

Retorica e Poetica (continua Aristotele) sono entrambe rivolte all'apparenza, all'immaginazione, al sentimento dell'uditore, e perciò rivestono le cose col lenocinio della forma; la scienza invece — sia, ad esempio, la geometria — non espone che la nuda realtà (*ἅπαντα φαντασία ταῦτά ἐστι καὶ πρὸς τὸν ἀκροατήν· διὸ οὐδεὶς οὕτω γεωμετρεῖν διδάσκει*). « Cominciarono naturalmente i poeti (la cui arte è imitazione) a dare questo avviamento: perchè i nomi non sono altro che imitazioni e la voce è, fra tutte le nostre parti, la più imitativa. E di qui sono derivate la rapsodia, la recitazione e gli altri generi. E poichè pareva che i poeti, pur dicendo cose futili (*εὐήθη*), si fossero col modo dei dire procacciato tanto favore, per questo avvenne che la più antica forma d'orazioni fu poetica, come quella di Gorgia. E ancora adesso molta gente incolta crede che cosiffatti sieno i migliori oratori. Il che non è, diversa essendo l'elocuzione del discorso piano da quella della poesia. E lo dimostrano i fatti: poichè neanche più i Tragici conservano quell'antico modo di scrivere: ma come dai tetrametri trocaici discesero ai trimetri giambici, che sono il verso più somigliante al parlare comune, così hanno smessi tutti quei vocaboli che si scostano dal linguaggio ordinario. Ed anche i facitori di esametri (gli Epici) si astengono oggi da quelle voci con cui prima ornavano i loro poemi ».

Da questo si vede che, sebbene Aristotele sappia fare di Poetica e Retorica un medesimo genere, in tal genere istituisce una graduatoria, dove la prima — intellettualisticamente parlando — ha la peggio. Per essere completi anzi diciamo che egli dispone Filosofia, Retorica, Poetica sopra una scala, la quale in senso estetico-psicagogico è ascendente tanto quanto in senso intellettualistico è discendente (1). L'indice della scala

(1) Anche questa graduatoria delle scienze, che noi dimostriamo introdotta da Aristotele, si trova espressa e confermata, in forma più schematica, presso Teofrasto, nel cit. fr. 65 W., e in altri luoghi.

è costituito dalla *forma*, la quale, quanto più è adorna, ritmica, patetica, lontana dal linguaggio comune, tanto meno è promettente di fatti, di ragioni, di cose. Oltre a ciò, è osservabile la soddisfazione personale con cui l'autore accoglie il mutamento verificatosi nella Poesia e nell'Eloquenza dei tempi più recenti, consistente in una sempre maggiore approssimazione al linguaggio comune: nel quale mutamento noi scorgiamo un ridursi del potere fantastico: egli non considera se non l'avvalorarsi della ragione, unica facoltà teoretica, sulle seduzioni del senso. Era questa, infatti, la strada sulla quale stava per sboccare — da lui preveduta e favorita — la Commedia nuova di Menandro: *μίμησις βίου, κάτοπτρον ὁμιλίας, ὁμοίωμα ἀληθείας* (1).

Che la posizione di Aristotele, per pregiudizio intellettualistico, sia poco favorevole a comprendere ed apprezzare teoricamente l'arte — tanto meno favorevole quando più l'arte giunge a sublimi, autonome, *poetiche* affermazioni: questa è cosa che poteva desumersi *a priori* dalle tendenze generali del suo spirito: ma risulta in maniera irrefragabile dalle pagine che abbiamo innanzi, specialmente da quella frase più ingenuamente esplicita, che « i poeti, pur dicendo *cose futili*, si procacciano col *modo del dire*, tanto favore ». Nè si può supporre che queste pagine rappresentino un punto di vista transitorio e diverso da quello della *Poetica*: sia perchè le due opere furono scritte contemporaneamente e forse anche l'una negli intervalli dell'altra, con riferimenti e supplementi reciproci (2): sia perchè le frasi e i concetti che nei brani citati della *Retorica* più ci colpiscono (come il valore puramente accessorio — *ψυχαγωγικόν* ma *ἀτεχνότατον* — della recitazione e dei le-

di cui ragioneremo nel capitolo seguente: proprio come in Teofrasto appar documentata l'antitesi *πρὸς τὰ πράγματα* e *πρὸς τοὺς ἀκροατάς*, che serve di base alla graduatoria stessa e che dimostrammo attinta da Aristotele.

(1) Definizione peripatetica, sulla quale vedi cap. V. Così pure per le relazioni di Aristotele con la Commedia nuova cf. ivi.

(2) Vedi i confronti istituiti dal VAHLEN, *Arist. de arte poet. liber*[3], (Lipsia, 1885), pp. 49 sgg. 53 sgg.; e le osservazioni di FINSLER, op. cit., p. 9, e di CHRIST-SCHMID, *Griech. Litt.-Gesch.*, I[6], p. 759, 6.

nocini formali: il progresso che i Tragici fecero, passando dai tetrametri trocaici ai trimetri giambici, per avvicinarsi al linguaggio comune; la graduale esclusione dei vocaboli e delle frasi (antiquate o rare) trovano proprio riscontro nella *Poetica* (1): cioè denotano una vera continuità di pensiero ed insegnano in qual senso vi debbano essere presi. E neanche si può d'altro canto pensare che con tale atteggiamento il nostro scrittore si sia messo sul medesimo terreno di Platone, di ostilità verso l'eloquenza e la poesia: la qual cosa contraddirebbe a ciò che fu da noi sostenuto e dimostrato nei precedenti capitoli.

In realtà l'antitesi fra maestro e discepolo permane, non solo, ma si completa per una parte che prima avevamo potuto semplicemente accennare (2). Platone condanna l'arte (nella sua duplice specie, poetica ed oratoria) non pure come strumento di seduzioni e come fomite di passioni dannose, sì anche come prodotto irrazionale, lontano tre volte dalla verità. Aristotele (senza entrare in polemica, ma sempre esponendo il suo pensiero oggettivamente) sostiene che le passioni suscitate dall'arte, in modo particolare dalla Tragedia, o si risolvono in un utile sussidio alla virtù o, per lo meno, producono un piacere innocente; in ogni caso, tutta la parte del senso, del sentimento, della passione non è — così nell'Eloquenza come nella Poesia — altro che parola, ossia vacuità, superficialità, ornamentazione; oltre a cui e dentro a cui si trova, in maggiore o minore misura, il nocciolo delle *cose*: la vera sostanza razionale.

Nella Retorica, che occupa fra scienza e poesia una posizione mediana, la tesi dell'autore è presto dimostrata, ed ha una più probabile giustificazione. Non si tratta, in fondo, che di applicare un concetto il quale sarà immaginosamente commentato e volgarizzato da Zenone lo Stoico, così: la Retorica è sorella della Dialettica; la prima somiglia ad un pugno aperto, la seconda ad un pugno chiuso. Nella prima la forma è più larga, nella seconda più concisa: ma la materia

(1) Oltre ai luoghi già citati, cf. 4, 1449 *a*, 21-28; 22.
(2) Cap. I, p. 8 sgg.

(la mano) è la medesima (1). Togliendo questa forma più larga, che gira intorno alla causa, ἔξω τοῦ πράγματος (2), per adescar l'animo degli uditori con la ψυχαγωγία (ossia con abbaglio di figure e di suoni, mozione d'affetti, pittura di caratteri), perveniamo ad una struttura logica di giudizî e di prove che si fonda sul principio, se non del *vero*, del *verisimile* : vale a dire sull'uso dell'*esempio* e dell'*entimema*. Naturalmente, l'operazione non si compie senza strappi nella carne viva, perchè nessuno può impunemente separare, nelle cose umane, la materia dallo spirito che la informa (e noi abbiamo detto quali difficoltà e contraddizioni ciò procuri ad Aristotele). Ma infine, l'autore si trova ad avere isolato un corpo di scienza, del quale, non pure gli oratori di tutti i tempi, ma i dialettici in genere, si servono come di un utile strumento. L'effetto non è dissimile da quello che si ottiene oggi, quando le opere di eloquenza si considerino più sotto l'aspetto dialettico che non sotto l'aspetto dell'arte.

Nella poesia però, che occupa sulla scala intellettualistica il grado più basso, a quali effetti conduce un tale metodo ? Qui la parola, il modo di dire, di vedere, di rappresentare le cose, è tutto, o quasi tutto, e non lascia dietro a sè che piccoli residui di dubbia estimazione logica. Considerata a questa stregua, la poesia sembra una di quelle figure assai vistose, dove sono fronzoli, fronzoli e fronzoli, intorno ad un corpo assai meschino. Cioè, si avvera la frase sopra citata : che i poeti dicono cose futili, ma s'impongono col modo del dire.

Io so che procedendo per questa via mi pongo agli antipodi di quanti finora hanno giudicato la Poetica di Aristotele : ma sono anche convinto che è la sola via storicamente fondata, che perciò ci conduca, al di là delle apparenze, nel vero e quasi inconfessato spirito dell'opera.

Comincerò, a scanso di equivoci, con l'osservare che in questo come in tanti altri casi la pratica riesce ad Aristotele molto meglio della teoria. In pratica egli riconosce che l'arte

(1) Citato da Ciceron., *Orat.*, 32, 113 ; *De finib.*, II, 6, 17.
(2) *Rhetor.*, I, 1, 1305 *a*, 19.

è opera di sentimento, tutta materiata di affetti, di caratteri, di palpitante umanità, e perciò non dubita di riporne il *fine* e l'*effetto* (*τέλος, ἔργον*) precisamente nel piacere, e di far derivare questo piacere da certe passioni che avvincono a sè l'animo del lettore o dello spettatore (1). Ma al di sopra di questa veduta, e in mal dissimulato contrasto con essa, ne sorge un'altra più imperiosa, più netta, più decisa, che ottenebra il lato sentimentale e mette in rilievo od astrae quello pragmatico, cioè oggettivo, intellettualistico dell'arte. Ho detto astrae: poichè l'operazione è la solita, già descritta, di chi pretende staccare cose le quali non possono vivere disgiunte.

In ogni sua definizione Aristotele insiste perchè la poesia (diciamo poesia dov'egli fa il caso tipico della tragedia) debba essere, prima di tutto, imitazione di *fatti* (*πράγματα*) e non già di *sentimenti* e di *caratteri* (2). Sentimenti e caratteri (*ἤθος* e *πάθος*) non entrano se non in quanto dipendono dallo sviluppo dei fatti: perchè (dice) nell'*azione* gli uomini sono felici od infelici (3), nell'*azione* esplicano le loro qualità morali (4). Quindi, non sentimenti e caratteri, soggettivi, dell'autore, ma sentimenti e caratteri oggettivi, dei personaggi rappresentati (5). Il *mito*, come azione, come intreccio: questo è l'elemento ultimo e indispensabile della poesia: questo il *τέλος*, prima ancora del piacere sopra descritto (*μέγιστόν ἐστιν ἡ τῶν πραγμάτων σύστασις — καὶ τὸ τέλος πρᾶξίς τις ἐστίν.... ὥστε τὰ πράγματα καὶ ὁ μῦθος τέλος τῆς τραγῳδίας.... ἀρχὴ καὶ οἷον ψυχὴ ὁ μῦθος τῆς τραγῳδίας*) (6).

Si sente che questa veduta — per causa della quale Aristotele diviene indifferente ad ogni forma artistica che non abbia per sostrato un *racconto* (indifferentissimo quindi alla vera lirica) — è a lui inspirata ed imposta da un preconcetto teorico, di cui non ci è difficile ormai rendere conto.

(1) Luoghi citati nel cap. II, pp. 34-35.

(2) 2, 1448 *a*, 1 : 5, 1449 *b*, 9-10 ; 6, 1449 *b*, 24, 36 : 1450 *a*, 15 sgg. *passim*.

(3) 6, 1450 *a*, 17-20.

(4) *Ibid.*, ll. 1-2, 5-6, 19-20, 20-22.

(5) Questa osservazione è acutamente svolta dal GOMPERZ, in «Wiener Eranos» (1919), p. 1 sgg., e in *Griech. Denker*, III, p. 319 sgg.

(6) 6, 1450 *a*, 15, 18, 22-23, 38-39.

Abbiamo visto infatti come certe proposizioni che, più di altre, esprimono la sola sentimentalità (preghiere, aspirazioni, desideri) e che sono specialmente adoperate nell' eloquenza e nella poesia, non hanno, per esplicita confessione di Aristotele, valore logico, eppure, escluse dalla Logica, non trovano un altro campo dello spirito, un'altra forma teoretica, a cui aggregarsi. Rimangono parola, vacuità, ornamentazione. Invece, le proposizioni narrative e descrittive, che noi contempliamo sotto il medesimo aspetto estetico delle prime, hanno per Aristotele valore logico: cioè si considerano piene di sostanza intellettuale. — Questa differenza, per quanto si riferisca alle singole proposizioni e solo nella classificazione di esse prenda forma scientifica, è però rivelatrice di un più ampio concetto: onde l'autore fu condotto a sacrificare, come svanente in elocuzione pura, la parte sentimentale della poesia, ed estrarre ed esaltare la parte pragmatica: la sola attinente al *contenuto*, la sola dotata di essenza spirituale.

Quale per l'appunto debba essere il valore dei *fatti*, in poesia, Aristotele crede opportuno di dirci espressamente; per modo che non rimanga alcun dubbio sulle sue intenzioni. Il fatto della poesia non è l'*avvenuto* della storia, ma il *possibile*; o, se anche è avvenuto (poichè spesso i poeti trattano argomenti storici), non conta in quanto è avvenuto, ma solo in quanto era possibile che avvenisse. L'avvenuto della storia è limitato al particolare (*τὰ καθ' ἕκαστον*); il fatto della poesia è piuttosto rivolto all'universale (*μᾶλλον τὰ καθόλου*). L'avvenuto della storia è legato alle circostanze esterne dell' individuo e del tempo che lo produssero; il fatto della poesia, invece, non si regola su altro che sulle leggi interne del *verisimile* o del *necessario* (*τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον*), per le quali, cioè, si suppone che *abbia potuto* o *dovuto* avvenire. Quindi (e con questo *quindi* l'autore dimostra che la filosofia è veramente per lui l'unità di misura, o il più alto grado di quella scala su cui Retorica e Poetica vanno distribuite) la poesia è qualcosa di più filosofico e di più elevato della storia (1).

Qui si ritiene generalmente che Aristotele abbia avuto una delle sue più geniali visioni, e che l'oggetto dell' arte sia da

(1) 9, 1451 *a*, 36 *b*, 32.

lui compreso nel modo e nelle forme che lo comprendiamo noi oggi: come libera creazione della fantasia, non avente altre leggi che quelle interne, dettate appunto dalla fantasia (1). Ma questa è un' illusione. Come altrove, così ivi, l' idea nostra, più largamente comprensiva, non poteva a lui balenare se non per barlumi (a quel modo che sempre, più o meno, balena la verità in mezzo all'errore), incastrata negli schemi che gli imponevano il suo sistema, la sua scuola, i suoi tempi. Il possibile od universale della poesia si confonde per lui, come una sola e indefinita cosa, con l'universale e l'astratto della scienza: ed è assurdo pensare ch'egli possa non confonderli, perchè dall' intelletto non ha mai separato l' immaginazione; ed è difficile anche che voglia, perchè questa confusione aiuta e sorregge il suo apprezzamento pragmatico-morale dell' arte. La regola poi del *verisimile* o del *necessario*, che serve a determinare quali nel campo dell' arte siano i fatti possibili, non contiene soltanto (come interpretano i più) ciò che propriamente chiamerebbesi *coerenza artistica* (coerenza nei caratteri, nelle situazioni, ecc.): ma è prima di tutto e insieme a tutto un principio di logica formale: e corrisponde al *verisimile* e al *necessario* su cui abbiamo detto poggiare la parte pragmatica della disciplina sorella, la Retorica. Tant'è vero il carattere logico di questo principio che per causa di esso l'autore è inclinato ad escludere situazioni, fatti, atteggiamenti che dichiara *irrazionali*, *falsi* ed *impossibili* (*ἄλογα, ἄτοπα, ἀδύνατα, ψευδῆ*) e che pur tuttavia per il loro effetto passionale e fantastico (*ἐκπληκτικόν*) e per il piacere che procurano (*τὸ δὲ θαυμαστὸν ἡδύ*) nessuno si arrischierebbe ad eliminare (2). E se, infatti, egli stesso, trovandoli in Omero, li accoglie e li giustifica talvolta, ciò non fa se non per via di un'eccezione, che conferma la regola, e di un compromesso, che s' impone, con l'evidenza della realtà. Li accoglie e li giustifica solo in quanto sono *cre-*

(1) Vedi per tutti VALGIMIGLI, op. cit., p. XX sgg. Barlumi di una più retta interpretazione d'Aristotele si scorgono invece, secondo il solito, nelle numerose discussioni, che intorno al *verisimile* fecero i critici del Cinque e del Seicento.

(2) 24, 1460 *a*, 11 sgg.; 25, 1460 *b*, 23-26. Cf. cap. II, p. 42, e cap. V.

dibili, e vuol dire *persuadibili* (*πιθανά*), cioè tali da poter essere con le lusinghe del piacere e dell' incanto od inganno artistico insinuati nell'animo dell'ascoltante (1). Cioè, in tali casi il nostro filosofo ricasca nell' antica concezione della *ψυχαγωγία*: si ricorda che la Poesia, al pari della Retorica, è fondata sull'apparenza (*δόξα*) (2) e quindi può fare ottimo uso di quegli argomenti fallaci, come il *paralogismo*, di cui anche l'oratore solitamente si vale (3), e che vanno risolutamente anteposti agli stessi argomenti veri, quando questi non siano, nel medesimo tempo, verisimili: *προαιρεῖσθαι δεῖ ἀδύνατα εἰκότα μᾶλλον ἢ δυνατὰ ἀπίθανα* (4).

In sostanza, però, vi sono situazioni, fatti, atteggiamenti che entrano nella nostra definizione dell'*intuibile* e dell'*immaginabile*, fondata su un criterio puramente estetico, mentre non entrano nel *possibile* aristotelico, fondato su criterî in prevalenza logici.

A questa regola del verisimile o necessario l'autore tiene moltissimo, appunto perchè sembra rispondere a due esigenze contemporaneamente. Da un lato (come legge di coerenza), essa ha l'aria di soddisfare un innato senso estetico, cioè di interpretare l'organismo dell'opera d'arte, la quale dai diversi elementi abilmente connessi si sviluppa e si concreta in un aspetto di vita; dall'altro lato (nella maggiore sua significazione), fornisce un attacco validissimo per innestare la Poetica nell'ordine delle scienze: cioè fra le manifestazioni dell' intelletto. La Filosofia, che è base di tutto, ha per oggetto il *vero*, il *necessario*, l'*assoluto*; la Retorica e la Poetica, che degradano in forme sensuali e sono rivolte all'animo degli uditori, non tanto colgono il vero, il necessario, l'assoluto, quanto il *verisimile*, il *probabile*, quel

(1) Questa l' interpretazione che io credo debba darsi al discusso problema dell' *impossibile credibile* (capp. 24-25), dove il Croce, *Estetica*[3], p. 191, ritiene che Aristotele disperda i granelli di verità da lui prima scoperti con la teoria del *possibile*. È una necessaria estensione del *possibile*, suggerita dalla pratica dell'arte.

(2) In tal senso quindi, va interpretato 25, 1461 *b*, 9-10: *ὅλως δὲ τὸ ἀδύνατον μὲν πρὸς τὴν ποίησιν ἢ πρὸς τὸ βέλτιον ἢ πρὸς τὴν δόξαν δεῖ ἀνάγειν.*

(3) 24, 1460 *a*, 20 sgg. Ciò fa riscontro a *Rhetor.*, III, 7, 1408 *a*, 20.

(4) 1460 *a*, 26-27. Cf. anche 1461 *b*, 11-12.

che si può far credere e persuadere ed inspirare nell'animo altrui (*πιθανόν, οἷον ἂν γένοιτο*): la prima con un fondo più raziocinante, la seconda più narrativo. Dal sillogismo scientifico passiamo così al sillogismo raccorciato o entimema della Retorica, e a quella specie di sillogismo poetico del quale fantasticarono, dopo Aristotele, non pochi filosofi, denominandolo *immaginativo* o *sensitivo*.

La conclusione del fin qui detto è che quanto più la poesia vuol essere elevata, e non perdersi in un mare di parole d' intorno a poche e futili cose, tanto più deve potersi ridurre ad uno schema pragmatico costruito sul principio del verisimile o necessario. Questa la preoccupazione costante che dà vita e confini al trattatello aristotelico. Perciò l'autore comincia con lo scegliersi certi generi, che rispondano alla sua idea fissa; poi in questi generi scalza ed elimina, finchè riduca i varî elementi al solo *μῦθος*.

Per quel che riguarda la selezione dei generi, egli fa della poesia una specie di piramide, in cima alla quale dominano le forme drammatiche; nel mezzo si raccolgono le forme miste, drammatico-espositive: abbasso restano (senza più meritare un'apposita trattazione) le forme semplicemente espositive (1). L'Epopea è inferiore alla Tragedia, non solo per l'aspetto patetico (che è ragione complementare e mediata, da noi svolta in precedenti capitoli), ma perchè « il poeta vi parla talora in persona propria » (2): cioè nell'Epopea s' incontrano sentimenti e fors'anche riflessioni dell'autore, mentre non ci vorrebbero che sentimenti e riflessioni del personaggio rappresentato, balzanti dal vivo dell'azione. La Lirica non è neanche compresa nel trattato (se non, forse, quelle specie, come il Ditirambo e il Nomo, le quali più si approssimavano al modello drammatico) (3): perchè diserta quasi interamente il campo

(1) Cf. i testi in cap. I, p. 5, n. 3; p. 21.

(2) 24, 1460 *a*, 5-11.

(3) Al Ditirambo e al Nomo, come ad una forma tipica, che stia accanto a Tragedia e Commedia, accenna ripetutamente l'autore: 1, 1447 *b*, 26-27; 2, 1448 *a*, 14-15. Ciò va messo a confronto con PLATONE, il quale, in *Republ.*, 394 *c*, aveva considerato i ditirambi come

intellettuale e passa in quello dei suoni: nella Musica. Il sentimento, nella sua soggettività, è messo quasi alla pari con la riflessione. Le forme puramente sentimentali sono quasi tanto lontane dalla vera poesia quanto le forme didascaliche e riflessive. Insomma, il confronto che si istituisce nella mente di Aristotele, non è tanto, come sarebbe per noi, fra *sentimento* e *ragione*, fra *arte* e *scienza*, *poesia* e *prosa*, quanto fra *mito* e *non mito*, *μῦθος* e *λόγος* (1).

E veramente ciò risponde a tutto un diverso orientamento dello spirito antico in paragone col nostro: orientamento il quale, in ultima analisi, dipende dall'originaria confusione (che solo col progresso intellettivo andò a grado a grado aprendosi) degli uffici dell'arte con gli uffici della scienza. Vi è stato uno spostamento di visuale dagli antichi a noi: di che è indispensabile tenere conto per comprendere e giudicare la loro poesia non solo nello sviluppo storico, sì anche nelle sue qualità intrinseche. Essi sentivano e facevano la poesia in modo assai più oggettivo di quello che sentiamo e facciamo noi oggi. La loro mente (ancor vicina al barbaglio dell' *epos*) era tutta presa dalla favola, dal racconto; mentre noi (che abbiamo dimenticato il fascino del novellare) ci fermiamo piuttosto sui sentimenti e sulle immagini, scaviamo più a lungo nei cuori, sviluppiamo una sensibilità più acuta, più complicata, più insaziata. Perciò le opere dei classici ci paiono non di rado povere di liricità; se pure non le arricchiamo noi stessi, riversandovi dentro la nostra raffinatezza psicologica, rileggendole, rivivendole alla nostra maniera. Quel che ho detto della pratica vale anche per la teoria: poichè ogni dottrina estetica è figlia dei proprî tempi. La nostra si è persuasa del lirismo e della soggettività intrinseca dell'arte; Aristotele era, e non poteva non

l'esempio rappresentativo della poesia *δι' ἀμφοτέρων*, cioè del genere *misto*.

(1) Ciò viene a coincidere quasi con la celebre e geniale formula di Platone, che alla poesia assegna il *μῦθος*, alla filosofia il *λόγος* (*Phaedon.*, 61 *b*; *Gorg.*, 523 *a*; *Prot.*, 324 *d*; *Tim.*, 26 *e*). Infatti anche qui *λόγος* non comprende soltanto (come vorremmo oggi noi, e come s' interpreta comunemente) il *ragionamento*, l'attività *riflessiva*, ma tutto ciò che non è (secondo le abitudini della poesia greca) *racconto*.

essere, in un ordine d' idee più arretrate, cioè (oggi ci pare) quasi diametralmente opposte.

Stabiliti i *generi* ideali, l'autore dà prove ed esempî concreti del suo metodo. Prende poemi e tragedie, l'*Odissea*, la *Ifigenia in Tauride* di Euripide ecc., e ne spreme in ristretto la favola, il *contenuto*, avendo cura di togliere i nomi proprî dei personaggi e di marcare fortemente la connessione causale dei fatti (1). L'abolizione dei nomi proprî e la loro sostituzione con nomi generici vuol essere il segno dell' *universale* in poesia (2); la connessione causale dei fatti deve far fede del *verisimile* o *necessario* (3). Con ciò egli pensa di dare il succo dell'opera; e non s'avvede che, non tanto col ridurre in minori dimensioni, quanto con l'esprimere in altre parole, col togliere le immagini e la forma originale, quell'opera, come poesia, è tutta sfumata. Questo suo metodo equivale all'abitudine volgare di chi oggi legge il romanzo per tenere dietro all' intreccio, o di chi, più disgraziato, insegnando nelle nostre scuole (senza le giustificazioni storiche nè i preconcetti filosofici, che salvano Aristotele dall'odiosità del confronto), crede di sostituire la lettura dei classici o di anche una piccola parte d'essi con il riassunto dei medesimi. Per l'antico pensatore ciò non fa meraviglia. Ignorando l'ufficio della fantasia, egli non ha, egli non ebbe mai in tutta l'opera sua di critico, il senso dell' *immagine*: che è poi l'arte stessa. Le immagini, per lui come per gli antichi in genere, non esistono se non come *figure* grammaticali o retoriche: vale a dire come accessorio.

Questa è, davanti alla critica moderna, la vera condanna della *Poetica* di Aristotele: la quale può e deve essere storicamente apprezzata, ma appunto perciò non ha titoli a servire ancor oggi, come la si vorrebbe far servire, quasi da codice dell'arte: poichè, dopo tutto, è una Poetica che non vede la poesia se non per isbieco.

La definizione pragmatica della poesia porta come logica conseguenza che tutta la parte viva del senso e dell' immaginazione, il modo di sentire, di vedere, di rappresentare, sia

(1) 17, 1455 *b*, 16-23, 2-13.
(2) 9, 1451 *b*, 10, 13, 15, 20, 22.
(3) 8, 1451 *a*, 27-28 e *passim*.

relegato nella casella degli accessori: nella elocuzione. Veramente l'autore, nel testo della *Poetica*, non giunge a conseguenze molto chiare ed esplicite: pone le premesse solite ed immutabili del suo sistema, ma non osa tirare le somme, approfittando della funzione più pratica e normativa, che non teoretica, dell'opuscolo. L'atto stesso di separare forma e contenuto è una tale vivisezione che mette subito in imbarazzo l'operatore, costringendolo a ripetere, cioè a riammettere, per una o per altra via, nella sostanzialità indisgregabile dell'arte tutto quanto voleva essere considerato complementare, superficiale, esterno. I *fatti* non possono in alcun modo restare oggetto di astrazione: in quanto essi sono, in tanto servono alla felicità o alla infelicità degli uomini (1), cioè suscitano passioni, le quali, rappresentate mercè la mimesi, procurano il *piacere* a cui l'arte tende come a suo scopo immediato. In secondo luogo i fatti non vengono *ex nihilo*, ma sono, in maggiore o minor misura, manifestazioni della nostra volontà, delle nostre disposizioni morali, dei nostri *caratteri* (2). Quindi il binomio *ἦθος* e *πάθος*, il quale (come la *Retorica* insegna) assomma in sè tutte le virtù formali, tutti i mezzi con cui l'artista colora e rende seducenti le cose, è lì, in procinto di riattaccarsi al corpo dei *fatti*. Per dare, veramente, quello che noi vogliamo, quello che noi chiediamo, la vita, bisognerebbe che fosse fin dalle origini compenetrato con essi, come lo spirito è compenetrato con la materia. Ma, nonostante qualche buon tentativo (che rappresenta, al solito, il balenare della verità attraverso l'errore), Aristotele non coglie la *vita* dell'opera d'arte.

Per lo meno, rimane a lacerare la sua estetica il dissidio inconciliabile di quelle due diverse vedute: da una parte

(1) Vedi il luogo più volte citato: 6, 1450 *a*, 17-20.

(2) 6, 1449 *b*, 36 sgg.: *ἐπεὶ δὲ πράξεως ἐστι μίμησις* [*ἡ τραγῳδία*], *πράττεται δὲ ὑπὸ τινῶν πραττόντων, οὓς ἀνάγκη ποιούς τινας εἶναι κατά τε τὸ ἦθος καὶ τὴν διάνοιαν, διὰ γὰρ τούτων καὶ τὰς πράξεις εἶναί φαμεν ποιάς τινας, πέφυκεν αἴτια δύο τῶν πράξεων εἶναι, διάνοιαν καὶ ἦθος, καὶ κατὰ ταύτας καὶ τυγχάνουσί καὶ ἀποτυγχάνουσι πάντες* (dove il *ταύτας* si riferisce naturalmente alle *πράξεις*, e conferma il concetto del brano citato nella nota prec.); 1450 *a*, 21-22 e *passim*. Cf. il mio studio *Sui «Caratteri» di Teofrasto*, in «Riv. di Filol.», XLVIII (1920), p. 424 sgg.

il riconoscimento del valore patetico della poesia (per cui egli pone, subito, il piacere come fine dell'arte); dall'altra la concezione pragmatica (per cui definisce la poesia imitazione di una semplice πρᾶξις). La prima veduta è derivata dalla vecchia dottrina pitagorica e gorgiana della ψυχαγωγία, connessa col concetto della catarsi. La seconda invece è espressione di una più recente tendenza: tendenza razionalistica, che, ancor tenue in Gorgia, fu nutrita ed esaltata dall'intellettualismo platonico e aristotelico.

Capitolo Quinto.

Teofrasto e l'evoluzione dei principî aristotelici nella storiografia letteraria.

Aristotele non ebbe occasione di ordinare e spiegare in forma veramente sistematica gli elementi della sua dottrina. Ed è stata perciò necessaria tutta un'opera di ricerche, di raffronti, di induzioni, per ricostruire, non solo ciò che andò perduto per le ingiurie del tempo, ma ciò che in parte egli aveva sottinteso, oppure espresso saltuariamente, con apparenti contraddizioni ed ambiguità. Un tale lavoro di sistemazione, che noi, per parte nostra, ci siamo assunto con intenti critici e storici, lo compirono già in altre condizioni (più favorevoli per l'immediata conoscenza del Maestro, per l'integrità dell'opera, per la contiguità delle idee e dell'ambiente; meno favorevoli per la naturale spinta ad alterare, ad evolvere, a piegare verso esigenze ed intendimenti nuovi) i suoi discepoli e successori nella Scuola peripatetica. I quali diedero origine ad una specie di manuale estetico, che operò ben oltre i confini della scuola peripatetica: e — poichè questa, fin dalla metà del III secolo av. Cr., si trovava in decadenza — fu, per gran parte, ricopiato da altri che avevano un più forte impero sulle coscienze: voglio dire dagli Stoici.

Ma alla sua quasi universale diffusione giovò principalmente l'avere esulato dal campo speculativo e, in certo modo, confessionale dei filosofi per entrare in quello della filologia:

di guisa che informò di sè quasi tutta la critica letteraria e la precettistica, sia alessandrina sia romana. Già con gli immediati successori d'Aristotele tocchiamo al secolo della filologia. La estetica cessa d'essere proprietà dei filosofi, e diventa pascolo di grammatici e di eruditi (1). In tale trapasso non si può pretendere che l'intelligenza delle questioni teoriche guadagni sviluppo e profondità: per compenso è più probabile che, irrigidendosi in una specie di formulario, esse serbino intatta la loro originaria sostanza. Sussistono infatti, come scheletri di pensiero sovente incompreso, i principî generali: ripetuti, fino ai più tardi tempi, nelle introduzioni alle Grammatiche, nelle Retoriche, nelle Poetiche, nei Commenti, nelle Crestomazie. Questi principî, appunto, ci forniscono la trama del sistema peripatetico (2).

Il quale merita, per varie ragioni, di essere completamente ricostruito. Infatti oltre alla sua importanza intrinseca, esso può (pur tenendo conto degli elementi nuovi e delle alterazioni di cui fosse eventualmente intinto) recare lucidità e conferma all'interpretazione del pensiero aristotelico da noi tentata nei precedenti capitoli. In secondo luogo, permette di incorporare, ossia dar credito, unità, significazione, a gran copia di documenti che vanno da frammenti originali di Teofrasto a scolî di Dionisio Trace, a trattatelli di Tzetze e di anonimi bizantini (come il *Tractatus coislinianus*), e che finora o furono trascurati o adoperati a diverse e contraddittorie dimostrazioni. Si vedrà quindi, alla luce della storia, con quanta ragione noi proprio di queste fonti ci fossimo serviti per l'interpretazione della catarsi aristotelica e di altri concetti.

Infine: è inteso che la indagine e la ricostruzione, a cui per questa via ci disponiamo, dovrà fornire la migliore smentita al comune (e pur così inverosimile) preconcetto, secondo cui la

(1) Torna qui a proposito la constatazione di Seneca, *Ad Lucil.*, XVII, *epist.* 108, 24: *quae philosophia fuit, facta philologia est.*

(2) Il Reich, *Der Mimus* (Berlino, 1903), I, pp. 292-94, ha una interessante statistica per dimostrare come gli studî di storia letteraria presso i Greci sieno per lo più opera di filosofi peripatetici e non già dei rappresentanti della filologia. Solo, egli ha trascurato di dire quanto questi ultimi abbiano servito alla diffusione dei primi.

Poetica di Aristotele non avrebbe avuto nell'antichità nessuna fortuna (1). Ne ebbe tanta, invece, che divenne, in forma manualistica, patrimonio quasi anonimo dell' universale cultura!

*
* *

Il nome che subito ci viene incontro, come del principale e più legittimo rappresentante di cosiffatta sistemazione peripatetica, è naturalmente quello di Teofrasto. Uomo di non grande originalità, fornito, piuttosto, di senso pratico, di attitudine metodica ed organizzatrice, egli era proprio chiamato a volgarizzare l'enorme ed enciclopedica eredità del suo Maestro. In particolar modo (e con più palese efficacia verso i posteri) questa funzione fu da lui compiuta nei riguardi della Poetica e della Retorica; sia scrivendo in forma piana e scolastica una nuova *Poetica* ed una nuova *Retorica* (2); sia esemplificando — com'egli fece nei *Caratteri* — qualche parte delle medesime discipline (3); sia, soprattutto, trattando e sviluppando in un'apposita opera, *Περὶ λέξεως*, la dottrina generale dell'eloquio (4). Certo, poichè questi scritti sono perduti, non sempre ci avverrà di scoprire, attraverso al complicato ed anonimo giuoco delle fonti intermedie, la mano stessa di Teofrasto: e una giusta prudenza ci suggerirà di non voler troppo distinguere ciò che è dettame originale, personale di lui, da ciò che

(1) Così, ancora recentemente, il VALGIMIGLI, op. cit., pagine VII-VIII.

(2) Vedi il catalogo delle opere, ap. LAERT. DIOG., V, 47-48, che deriva probabilmente da Ermippo.

(3) Vedi il mio studio *Sui Caratteri di Teofrasto*, in « Riv. di filol. », XLVIII (1920), p. 448 sgg.

(4) I frammenti sono in gran parte raccolti, con larghezza di dottrina ma con deficienza di metodo e di dimostrazione, da A. MAYER in edizione teubneriana (Lipsia, 1910). Metodica e, per un certo aspetto, esatta è la ricostruzione di I. STROUX, *De Theophr. virtutibus dicendi* (Lipsia, 1912); ma restringe troppo l'argomento del *Περὶ λέξεως*, ritenendo che questo fosse, come fu per Cicerone e per Quintiliano, la semplice trattazione della cosiddetta terza parte della Retòrica (1ª *invenzione*; 2ª *disposizione*; 3ª *elocuzione*, ecc.), mentre a noi risulta ch'esso era una completa dottrina dell'*espressione*, sia poetica sia prosastica.

può essere, invece, influsso del suo metodo e del suo esempio. Ma anche dove il suo nome non compare; dove le fonti danno o suggeriscono altri nomi, resta l' impressione che, in fondo a tutto, vi sia un vestigio di lui, Teofrasto.

Le fonti di cui ci serviamo — prescindendo da quelle generali e tutte più o meno pervase di elementi peripatetici, come le opere retoriche di Cicerone e di Quintiliano, l'*Arte poetica* di Orazio, ecc. — si possono distribuire in due categorie. Una è costituita dagli scolî a Dionisio Trace, dai *Prolegomeni* di Tzetze e dagli altri trattatelli bizantini *Περὶ κωμῳδίας*: tutti brani che stanno, per noi, a rappresentare la perduta *Crestomazia* di Proclo e perciò si integrano (poichè sono, in fondo altrettanto fededegni) con l'estratto della *Crestomazia* stessa conservato da Fozio. La seconda categoria consta di commenti latini di Diomede, di Donato, di Evanzio, i quali contengono bensì, tradotte, le medesime nozioni dei primi, ma sono da essi indipendenti: cioè non passarono attraverso alla *Crestomazia* di Proclo, e risalgono ad intermediarî latini, Svetonio, Varrone, i quali ci spingono molto addietro, sulle tracce della fonte comune (1). Come si vede, la reciproca indipendenza delle due categorie è un fatto molto importante, perchè insegna quanto anticamente dal campo greco si fossero i medesimi principî trapiantati nel campo romano: e ciò serve a colmare più facilmente e direttamente (giacchè anche altri mezzi non mancano) la lacuna che separa i tempi di Proclo dalle origini del sistema (2).

Il principio da cui Teofrasto prende le mosse è fondato sulla ben nota osservazione: che Poesia e Prosa come *qualità* si equivalgono e solo differiscono *quantitativamente*, per il maggiore o minore uso dei mezzi artistici. Anzi, stringendo da presso i frammentarî e disgregati accenni che il suo Maestro

(1) Cf. per tutto ciò cap. I, p. 33. Ricordiamo che i trattati *De comoedia*, così greci come latini, saranno sempre citati secondo le pagine del Kaibel nei *Comicorum graecorum fragmenta*, I; e gli scolî a Dionisio Trace secondo l'edizione del Hilgard.

(2) Gli altri mezzi sono principalmente costituiti dai frammenti di Neottolemo di Pario presso Filodemo, *De poematibus*, di cui faremo frequentissimo uso.

aveva fatti in tale materia, Teofrasto viene ad un concetto anche più generale che non sia la sopra citata approssimazione di forma poetica e forma prosastica: cioè, al concetto che la *parola* (*λόγος*), per sè, ha sempre l'identica natura, tanto nel linguaggio comune, quanto negli usi elevati della scena e della tribuna (1).

Con questa ampliazione quasi sono raggiunti i confini dell'estetica moderna, dove scienza del linguaggio e dottrina dell'arte coincidono. E il *Περὶ λέξεως* di Teofrasto, per l'estensione e le intenzioni, è veramente l'opera che più si avvicina ad un'estetica; poichè le dottrine particolari Grammatica, Poetica, Retorica vi sono assorbite in una visione unica, della *forma*, che è il vero fatto artistico. Dal linguaggio comune lo scrittore vede sorgere, per gradazioni, le forme letterarie così oratorie come poetiche (2). La differenza di queste rispetto a quello non è che questione di misura, di quantità, di maggior *preparazione* (*κατασκευή*) (3): cioè, l'elocuzione letteraria, in confronto alla non letteraria è più studiata e *fatta in certo modo* (*ποιὰ λέξις*; *polita atque facta quodam modo*, nei traduttori latini), il quale *modo* comprende tanto l'uso delle figure, quanto la cura del ritmo (4).

(1) Vedi CICERON., *De oratore*, III, 177, la cui completa trattazione, sui rapporti di prosa e poesia, è derivata dal greco e costituita qua e là di autentici frammenti di Teofrasto, appresso citati. Cf. anche, per il complesso, MAYER, *Theophr.*, *Περὶ λέξ.*, pp. XI-XII, 77 sgg. Il brano, del quale ora facciamo uso, è talmente connesso con i concetti di sicura derivazione teofrastea, da potersi ascrivere a questa medesima fonte.

(2) Vedi il brano tradotto da CICERON., *De orat.*, III, 184, con esplicita citazione di Teofrasto.

(3) Questo termine tecnico è attribuito generalmente agli Stoici, perchè la definizione che di esso dà LAERT. DIOG., VII, 59, è presa dalla *Εἰσαγωγὴ περὶ λέξεως* di Posidonio. Però, quasi tutta la dottrina stoica dello stile (come si vede confrontando anche le altre definizioni) deriva da Teofrasto. In modo particolare il concetto della *κατασκευή* è implicito nei frammenti teofrastei che appresso citiamo. Confuso e manchevole nel tracciare i rapporti delle due scuole è F. STRILLER, *De Stoic. studiis rhetor.*, in «Bresl. philol. Abh.», I (1886). Su questo punto coglie il vero lo STROUX, op. cit., pp. 17, 37.

(4) Presso CICERON., *De orat.*, III, 184: *namque ego illud adsentior* Theophrasto, *qui putat orationem, quae quidem sit polita atque*

Senonchè, come valore spirituale, la *parola* è nulla. È semplice veste del pensiero: sensazione bruta (*ἄλογος αἴσθησις*); mero fatto di piacere (*τέλος ἡδονῆς*). Ad essa nettamente si contrappongono le *cose* (*πράγματα*), che sono la sola materia conoscitiva, di pertinenza, quindi, della ragione (*λόγος* = *ratio*) (1). Perciò importa distinguere le forme di eloquio a seconda degli scopi che perseguono, ossia, anche, a seconda che esprimono, o meno, delle *cose*. Da questo falso criterio viene fuori una classificazione, che Aristotele aveva tratteggiata, e che Teofrasto, al solito, accentua. « La parola ha due forme, l'una rispetto agli uditori (*πρὸς τοὺς ἀκροατάς*), l'altra rispetto alle cose (*πρὸς τὰ πράγματα*): quella rispetto agli uditori è coltivata dai poeti e dai retori: quella rispetto alle cose dai filosofi » (2).

Quanto più sono trascurate le cose per mirare al piacere, all'impressione da fare sull'animo degli uditori con abbaglio di figure, mozione d'affetti, rappresentazione di caratteri (3); tanto più la parola è nel suo pieno dominio, padrona del campo: ricca, adorna, armonica. In questo crescente dominio della parola, Retorica e Poetica appaiono definitivamente congiunte. Infatti, dalla loro unione procede, punto per punto, tutta la precettistica e l'esemplificazione della forma letteraria, in-

facta quodam modo, non astricte sed remissius numerosam esse oportere (probabilmente il *quodam modo* sta apposta per indicare che *facta* è tradotto dal greco). Ciò va congiunto con SVETONIO, *Rel.*, p. 17, 2, 16 Reiff., citato più avanti, p. 115, n. 1. Da Svetonio si arriva a Teofrasto (questa volta ne abbiamo la prova esplicita) per mezzo di VARRONE, *Parmen.*, p. 398 B.: *poesis est lexis enrythmos, id est verba plura in* quandam *coniecta* formam. — Il termine originale greco, *ποιὰ λέξις*, in *Schol. Dionys.*, p. 449, 5 sgg. L'intera definizione varroniana della *poesis* ha poi riscontro nel summentovato POSIDONIO, ap. LAERT. DIOG., VII, 60 (*λέξις.... ἔνρυθμος μετὰ κατασκευῆς*): il quale Posidonio rispecchia dunque principî non, originariamente, stoici, ma teofrastei. — Ricorda pure ORAZIO, *Sat.*, I, 10, v. 66: *versibus.... magis factos*.

(1) CICER., *Orat.*, 49, 162. I termini greci sono ricostituiti dal MAYER, *Theophr.*, p. 71.

(2) Fr. 64-65 Wimmer, riportati anche dal Mayer a p. 14. Vedi AMMISCH, in « Festschrift für Th. Gomperz », p. 255, al quale sfugge la derivazione aristotelica, da noi dimostrata sopra, p. 85, n. 2.

(3) QUINT., *Inst. or.*, X, 1, 27.

tesa come forma generalmente ornata, avente un più ed un meglio della semplice forma *nuda* o *perspicua* (ψιλή) (1). Ma, in modo particolare, si attacca ad entrambe, Retorica e Poetica, e vieppiù ne rinsalda i vincoli la dottrina famosa dei tre stili, *elevato*, *medio*, *tenue*: dottrina che già altri avevano abbozzata, almeno nell'elementare antitesi del sublime e dell'umile, ma che Teofrasto sembra avere per primo perfezionata ed offerta alla posterità (2). La poesia naturalmente, in questa specie di virtù formali, fa la figura più splendida, e serve perfino da modello. Perciò lo scrittore ritiene che « moltissimo giovi agli oratori la lettura dei poeti » (3), e concepisce, e fa concepire a' suoi successori, gli studi retorici o, in generale, l'istruzione letteraria come fondata essenzialmente sull'*imitazione* dei modelli poetici (4).

Ciò non vuol dire che l'oratoria debba proprio assimilarsi e confondersi con la poesia. Essa tiene, pur nella medesima scala, un diverso gradino. « Ricordiamoci che non per tutti gli aspetti debbono i poeti far da modello all'oratore, nè nella libertà dei vocaboli nè nella licenza delle figure. Poichè la poesia è un genere ancor più fondato sull'*apparenza* (*ostentationi*, dice la traduzione di Quintiliano; il che corrisponde al δόξα e al φαντασία di aristotelica memoria, contrassegno di quelle arti che agiscono πρὸς τοὺς ἀκροατάς), e mira unicamente al piacere e, per procurarlo, inventa non solo cose *false* ma anche talune *incredibili*. Oltre a ciò ha dalla sua un'altra scusa: che, legata ad un numero fisso di piedi, non sempre può servirsi dei termini proprî; quindi, esclusa dal cammino diretto, si rifugia, per così dire, in certe scappatoie dell'espressione

(1) Vedi specialmente QUINT., *Inst. or.*, VIII, 3, 61.

(2) Vedi VOLKMANN, *Die Rhetorik*², pp. 532-34; MAYER, *Theophr.* p. 3 sgg. Molti ora negano a Teofrasto la dottrina dei tre stili: credo a torto, e mi propongo di tornare altrove su tale questione. Intanto: ch'essa provenisse già, in certo senso, da Antistene, come suppose il Volkmann, riconfermo nel successivo studio, *Un nuovo capitolo nella storia della Retorica e della Sofistica*.

(3) Parole citate da QUINT., *Inst. or.*, X, 1, 27.

(4) Vedi le considerazioni e gli esempî addotti da IMMISCH, art. cit., p. 256 sgg.

e non solo è costretta ad inventare talune parole, ma a prolungarle, accorciarle, invertirle » (1).

Qui lo scrittore non si limita a constatare le graduali differenze di forma — la quale nei prosatori deve naturalmente essere più tenue e moderata che non nei poeti, *δεῖ στοχάζεσθαι τοῦ μετρίου*, secondo un precetto di Aristotele (2) —, ma provvede a spiegare i motivi di ciò: ossia dà conto degli oggetti e degli scopi specifici della poesia.

Ma prima di esaminare oggetti e scopi della poesia, è necessario soffermarci sui principî finora esposti. Questi in parte furono ricavati da brani originali di Teofrasto, più spesso da traduzioni latine sparse in Cicerone e in Quintiliano: dove anche avrebbero potuto arricchirsi con quanto di spirito teofrasteo o, per lo meno, peripatetico vi rimane diffuso, per l'intera trattazione, oltre i cancelli delle vere e proprie citazioni. Adesso vediamo com'essi abbiano riscontro in fonti di età assai tarda, qual'è la *Crestomazia* di Proclo.

Dal riassunto di Fozio si apprende che nel I libro della *Crestomazia* « il compilatore esponeva come eguali siano le qualità della prosa e della poesia, e solo differiscano in più e meno (3). E che di stile vi sono tre generi, *tenue*, *robusto* e *medio*. Il genere *robusto* è quello che più impressiona (*ἐκπλη-*

(1) Presso QUINT., *Inst. or.*, X, 1, 28. — Quintiliano non ripete il nome di Teofrasto, ma mi par certo ch'egli continui qui la citazione cominciata nel periodo precedente, e di cui sopra p. 109, n. 3. Del resto ciò può dirsi dimostrato dal rapporto coi termini greci, nonchè coi concetti che svolgerò più avanti, a p. 121 sgg. Il testo ha una lacuna, a principio del secondo periodo, integrata dal Halm: *genus esse poesin ostentationi comp.* Pel concetto può introdursi, nella lacuna, anche un *magis* (che in ogni caso sarebbe sottinteso). Vedi pure VIII, 3, 11.

(2) *Rhetor.*, III, 3, 1406 *a*, 16.

(3) Il merito di aver posto in relazione questo primo brano di Proclo con alcuni frammenti di Teofrasto spetta all' IMMISCH, art. cit., p. 255 sgg. — Ricordiamo che da questo principio teofrasteo dell' assimilazione di Poesia e Prosa prende le mosse anche VARRONE ap. GELL., *Noct. att.*, VI, 14, 1 sgg.; il quale Varrone, come si disse, è un rappresentante della medesima fonte da cui deriva Proclo. Altri elementi del sistema teofrasteo presso Varrone saranno registrati più avanti.

τικώτατον), ed è più altamente elaborato (*κατεσκευασμένον*), e mette in mostra ogni grazia poetica. Il genere *tenue* ama pure la composizione figurata ed in certo modo elaborata, ma consta di elementi più rilassati, per cui generalmente si adatta bene ai soggetti tristi. Il genere *medio*, come spiega il nome stesso, sta in mezzo ai due precedenti.... Trattava poi anche il modo di giudicare la poesia (*περὶ κρίσεως ποιήματος*), al qual proposito insegnava quale fosse la differenza di *ἦθος* e *πάθος* » (1).

Sebbene queste cose fossero da tempo entrate nel comune patrimonio della cultura, non v'ha dubbio ch'esse conservano l'antico schema della trattazione teofrastea. La quale doveva proprio culminare (nel modo che vediamo ancora avvenire in Quintiliano) con la distinzione di *ἦθος* e *πάθος* : adoperata dapprima come strumento per classificare le *figure* del discorso (*etiche* e *patetiche*), elevata poi a concetto supremo di critica letteraria. Infatti, già i più antichi retori in queste due formule di significazione assai complessa avevano condensata tutta la materia artistica, tutta la *ψυχαγωγία* di cui prosatori e poeti facessero uso, con l'una indicando la rappresentazione dei caratteri, delle qualità morali e, in genere, degli stati d'animo più umili e più normali, quindi, anche l'intonazione *umile* del discorso; con l'altra la rappresentazione delle passioni e, in genere, degli stati d'animo più violenti, quindi, anche il tono *concitato* (2). E poichè (volere o non volere) le due formule

(1) *Ex* Photii *Bibl.*, presso Westphal, *Script. metr. graeci*, I, pp. 229-30. Non accetto le correzioni dell'Immisch, art. cit., p. 260, che tendono a modificare il senso di qualcuna delle definizioni, e che sono tanto più inopportune in quanto già prima il Kaibel, *Die Prolegom. περὶ Κωμ.*, p. 19, aveva rimosso ogni difficoltà dimostrando con raffronti eruditi l'esattezza del testo. Così egli aveva avvertito che la speciale attinenza di uno dei tre stili ai « soggetti tristi » (*τοῖς γοερροῖς*, che all'Immisch sembra assurdo, ed emendabile solo con la sostituzione *τοῖς μικροῖς*) è confermata dall'esempio, di intonazione triste, contenuto in altro estratto di Proclo, vale a dire in *Schol. Dionys.*, p. 449, 29-30 (313 C.). Solo che il Kaibel propone uno spostamento per attribuire i « soggetti tristi » allo stile *medio* anzichè al *tenue* : e ciò mi pare arbitrario, perchè anche su questo punto così Fozio come lo scoliaste a Dionisio sono concordi.

(2) Vedi Suess, *Ethos*, p. 155 sgg. La questione della differenza di *ἦθος* e *πάθος* è appositamente trattata da Quintil., *Inst. or.*, VI, 2.

trascendevano la gretta scissione di *parola* e *contenuto*, cioè trascinavano con sè non solo la parte esterna e verbale, ma l'immagine, il sentimento, il senso, ossia investivano tutta quanta la poesia nella sua intima, reale sostanza (1); perciò è verisimile che siano diventate il più utile mezzo a disposizione degli antichi per giudicare fra opera d'arte e opera d'arte. Già Aristotele, volendo esprimere l'intima differenza dei due poemi omerici, aveva osservato l'*Iliade* essere, non solo più semplice ed unitaria, ma principalmente *patetica*; l'*Odissea* più complessa e principalmente *etica* (2). Parimente, nel descrivere la Tragedia, aveva fatto intendere come questa sia per lo più povera di *ἦθος* (« la maggior parte delle tragedie moderne », lasciò scritto, « sono *ἀήθεις*) (3), ma riboccanti di *πάθος*: proprio l'inverso della Commedia, (la quale non c'è bisogno di dimostrarlo) riposa soprattutto sulla pittura dei caratteri o degli stati d'animo normali. E poichè l'*Iliade* è il prototipo della Tragedia, mentre l'*Odissea* — a norma di Aristotele stesso — tiene, nel suo scioglimento e nella specie di piacere che procura, qualcosa di comico (4), ecco originarsi di qui nel sistema teofrasteo una netta

che il Suess ha il merito di mettere in rapporto coi principî della più antica Retorica.

(1) Cf. sopra cap. IV, pp. 87, 89 sgg.

(2) *Poet.*, 24, 1459 *b*, 13-16. A quest' esempio l'autore ha fatto precedere una norma generale che serva a classificare così l'Epopea come la Tragedia: poichè « anche l'Epopea deve avere le medesime varietà della Tragedia, cioè deve essere, per un lato, o semplice o complessa, per l'altro lato o etica o patetica ». — Questi brani non sono generalmente compresi dai commentatori di Aristotele, i quali ignorano il preciso significato delle due formule. Vedi ad es. VALGIMIGLI, op. cit., pp. 102-3, il quale desume l'interpretazione di *παθητική* da uno speciale uso del vocabolo *πάθος* come *catastrofe*, ossia come terza ed ultima parte del *μῦθος* tragico (vedi qui avanti, p. 142). In tal caso però *πάθος* non è l'antitesi di *ἦθος*.

(3) Anche questo passo, *Poet.*, 6, 1450 *a*, 25, non mi pare che fosse rettamente interpretato, sebbene vi sieno fatte sopra moltissime discussioni (vedi cap. II, p. 49, n. 5). Per un lato, esso va posto in relazione col concetto retorico di *ἦθος*, per l'altro lato bisogna confrontarlo con la trattazione che l'Autore in seguito fa della Tragedia come *παθητική*.

(4) *Poet.*, 13, 1453 *a*, 32-36.

classificazione, dove esemplari storici e aspetti dell'arte si combinano con la dottrina dello stile: da un lato l' *Iliade*, la Tragedia, il *πάθος*, e quindi lo stile più alto, *ἐκπληκτικώτατον*: dall'altro, l'*Odissea*, la Commedia, l'*ἦθος*, e quindi lo stile medio (1). Stabilito che *Iliade*, Tragedia, *πάθος* ecc., rappresentano il grado più altamente poetico, mentre *Odissea*, Commedia, *ἦθος* si avvicinano alla prosa, ecco nella critica ellenistica solidificarsi il concetto che dote precipua e distintiva del poeta sia il *πάθος* (2).

Il breve riassunto della *Crestomazia*, fornitoci da Fozio, si integra (come avevamo premesso) con gli scoli a Dionisio Trace e con altre fonti, che tengono, con egual diritto, le veci del perduto originale di Proclo. — Lasciando quei punti dove si ripetono e confermano cose già dette, verremo alle parti nuove.

Stabilito che il *λόγος*, con le sue qualità, è generico, e che specie di esso sono il linguaggio comune, la prosa e la poesia, si tratta ora di stabilire quali siano le caratteristiche del poeta. « Il poeta si serve di questi quattro elementi: il *metro*, il *mito* (*μῦθος*), la *storia* (*ἱστορία*), l'*elocuzione elaborata* od elegante (*ποιὰ λέξις*). Ed ogni poesia che non partecipi di questi elementi, non è poesia, se anche scritta in metro (3). Infatti, sia Empedocle, sia l'oracolo di Pito, siano i composi-

(1) Vedi QUINT., *Inst. or.*, VI, 2, 20: *illud* (*ἦθος*) *comoediae, hoc* (*πάθος*) *tragoediae proprium est*; EVANTH., *De com.*, p. 63, 26-27: *Homerus.... Iliadem ad instar tragoediae, Odysseam ad imaginem comoediae fecisse monstratur*; [LONGIN.] *De subl.*, IX, 13. A quest'ordine d'idee va anche riportato un frammento di SATIRO, *Eurip. vit.*, in « Oxyrh. Pap. », IX, fr. 39, p. 149, del quale ci occuperemo più avanti, pp. 141-42.

(2) Vedi ad es. PHILOD., *De poem.*, V, pap. 1425, col. VII, 18 Jensen, p. 13.

(3) Fin qui arriva *Schol. Dionys.*, p. 449, 4-6 (312 C.), che poi si completa con altro scolio. — Non accolgo, sul principio, l' integrazione *μύθῳ ἢ πλάσματι* introdotta dal Hilgard. Il perchè si comprenderà in seguito quando spiegherò che *πλάσμα* è una sottospecie di *ἱστορία* e quindi non ha bisogno di essere menzionata in questa prima classificazione generale. — Le identiche cose ha ANDRONIC., in *Anecd. gr.*, p. 1461 Bekker. Vedi pure STRABON., I, p. 25.

tori di astrologie in versi, non li chiamiamo, generalmente, poeti, se anche fecero uso del metro: perchè non hanno gli elementi veramente caratteristici dei poeti » (1).

Dall'esempio famoso di Empedocle, e dagli altri che vi sono aggiunti, sentiamo subito di essere su terreno aristotelico rielaborato per cura di qualche discepolo (2). Ma il meglio è quando dal *metro* si passa ai successivi elementi caratteristici, cominciando dall' *elocuzione elegante*, *ποιὰ λέξις*, che la poesia ha in comune (naturalmente) con la prosa d'arte. Qui ci è facile riconoscere uno schietto termine teofrasteo; poichè abbiamo visto che con *ποιὰ λέξις* Teofrasto espresse il concetto di forma artistica in confronto alla non artistica, e Cicerone tradusse: *facta quodam modo oratio*. Termine talmente schietto che si collega con una speciale dissertazione etimologica su *poeta*, *poesia*, ecc.; la quale ci è conservata da Svetonio, attraverso l'intermediario Varrone, e deriva certamente da un originale greco: una specie di compendio di cui scopriremo più volte le tracce e sul quale è supponibile che i Romani abbiano formate le loro prime nozioni letterarie. Per questo noi non dubitiamo di additarvi, in ultima analisi, un frammento teofrasteo da incastonare nella raccolta di quelli che precedono e di altri che seguiranno. Lo scrittore sta spiegando l'origine della poesia e, con spirito veramente aristotelico (3), la fa derivare dagli inni agli dei che i primitivi uomini componevano « con parole più *eleganti* del comune e con ritmi più *giocondi* » (si badi bene ad entrambe le peculiarità, della *ποιότης* e della *ἡδονή*!). « E poichè (aggiunge) questo genere

(1) *Schol. Dionys.*, p. 168, 10-13 (734, 14 B.). Il testo da: *τὸν Ἐμπεδοκλέα καὶ Τυρταῖον*: lezione che ancora il KAIBEL, *Die Prolegom. etc.*, p. 20, n. 1, accetta, cercando di dimostrare come *Tirteo* non sia fuori di luogo in siffatta compagnia. Sebbene per l'inclusione di Tirteo ci possano essere ragioni anche migliori di quelle addotte dal Kaibel, purchè ci si richiami a quanto fu detto precedentemente sul carattere, non poetico, della lirica pura: tuttavia non dubitiamo che si debba emendare, come suggeriscono Stadtmüller e Hilgard, desumendo *τὸν Πέθιον* da un'altra redazione dello scolio, a p. 166, 15 (733, 13 B.).

(2) Vedi anche PLUT., *Quomodo adol. poet. aud. deb.*, 16 *c*.

(3) Cf. infatti *Poet.*, 4, 1448 *b*, 25-28.

di comporre si effettua per mezzo di una determinata forma (*forma quadam*) la quale si chiama *ποιότης*, fu denominato *poema* e i suoi compositori *poeti* » (1).

Ma qui non è finita la nostra induzione intorno alla *elocuzione elegante*. Infatti, è manifesto che la questione etimologica non serviva soltanto a spiegare il *ποιὰ λέξις*, ma dava anche motivo di elencare e differenziare, nel loro tecnico significato, quegli altri confondibili termini, di eguale radice, dei quali la teoria dell'arte faceva costantissimo uso. I termini erano: *ποιητική*, *ποίησις*, *ποίημα* e *ποιητής*. Se guardiamo un poco avanti nel citato scolio dionisiano, estratto da Proclo, troviamo proprio, l'una dopo l'altra, queste curiose definizioni (2): « POETICA è l'arte di esporre fatti (3), in *metro* ed in armonia, con una certa preparazione (*κατασκευή*), esprimendo il *mitico* mescolato talvolta insieme col vero e con la *storia*, in *elocuzione elegante* (*ἐν ποιᾷ λέξει*). POETA è l'artista, che prende nome dall'esercizio della poetica. POESIA è propriamente un argomento (*ὑπόθεσις*) completo in versi, con principio, mezzo e fine (4). POEMA è parte della poesia ». Le identiche cose si incontrano, salvo una certa coloritura stoica, in Diomede (Poetica *est fictae veraeve narrationis congruenti rythmo ac pede com-*

(1) SUETON., *Rel.*, p. 17, 2, 16 Reiff., da ISID., *Etym.*, VIII, 7. A Svetonio il frammento giunse per mezzo di Varrone, come è dimostrato sopra, p. 109, n. 4. Di questi e di successivi elementi non teneva conto KOETT, *De Diom. font. etc.*, quando come fonte di Diomede, appresso citato, non ammetteva Svetonio.

(2) Pag. 449, 21-26 (313 C.). Altre redazioni dello scolio, con maggiormente chiarita o discussa la dubbia differenza di *ποίησις* e *ποίημα*, a pp. 179, 26 sgg.; 315, 2 sgg.

(3) *Ἔστι δὲ Ποιητικὴ ἀπαγγελία πραγμάτων*: ciò è detto in senso schiettamente aristotelico, poichè nei *fatti* risiede l'arte del poeta. Ma non è compreso dal KAIBEL, *Die Proleg. etc.*, pp. 21-22, il quale corregge: *ἔστι δὲ Ποίημα ποιητικὴ ἀπαγγ.* La lezione manoscritta è assolutamente garentita dalla definizione che segue, del *ποιητής*, e dal confronto con DIOMEDE, appresso cit. Errata mi sembra poi, per tutta questa definizione, la punteggiatura del Hilgard.

(4) Da non confondere con la definizione aristotelica della Tragedia, *τελεία* (7, 1450 *b*, 23-27), a cui il KAIBEL, *Die Proleg.*, p. 21, la riporta. Infatti la Tragedia non è *ποίησις*, ma *ποίημα*. Nella Tragedia è la singola azione che dev'essere completa; qui invece l'*argomento*, come spiega anche Diomede.

posita metrica structura [κατασκευή] *ad utilitatem voluptatemque accomodata. Distat autem* poetica *a* poemate *et* poesi, *quod* poetica *ars ipsa intellegitur*, poema *autem pars operis, ut tragoedia*, poesis *contextus et corpus totius operis effecti, ut Ilias, Odyssia, Aeneis*) (1): il quale Diomede attinge, come si sa, la sua propedeutica da Svetonio, e Svetonio per mezzo di Varrone o di altro qualsiasi ci riconduce a quel compendio greco di cui dicemmo essersi valsi i primi letterati romani. Tant'è vero che già Lucilio di queste stesse cose si ricordava, nelle sue *Satire*, come di una vera lezione di scuola:

> Non haec quid valeat, quidve hoc intersiet illud,
> Cognoscis? Primum hoc, quod dicimus esse poema,
> Pars est parva poema . . . . . .
> . . epistula item quaevis non magna poema est.
> Illa poesis opus totum; totaque Ilias una
> Est, una ut θέσις Annales Enni atque opus unum,
> Et maius multo est quam quod dixi ante poema (2).

Ora, cosiffatte classificazioni possono riuscire strane solo a chi non ne intenda il valore propedeutico ed ignori quale pratica applicazione esse abbiano avuta nella letteratura isagogica dell'antichità (3). I manuali tanto di poetica quanto di eloquenza (ed analogamente, di altre scienze) solevano dividersi in due parti principali: una prima, più vasta, era dedicata all'*ars*, cioè alla *poetica* (suddivisa a sua volta in *poesis* e *poema*), o all'oratoria; una seconda, breve, all'*artifex*, cioè al *poeta*, o all'oratore. Sebbene a noi oggi sembri strano che l'artista faccia categoria con l'arte e con l'opera da lui medesimo pro-

(1) Pag. 473, 16 Keil. Vedi pure APHTON., in *Rhet. gr.*, II, p. 22, 3 Sp.; HERMOG., p. 4, 11-13 Rabe; EUSTATH., *praef. ad Il.*, I, p. 6, 22; MAR. VICT., in *Gr. Lat.*, VI, p. 56, 18 sgg. K.

(2) Vv. 338-44 Marx. — NONIO MARCELLO, che ci conserva (p. 428 M.) questi versi di Lucilio, cita pure sul medesimo argomento un brano di VARRONE, *Parmen.*, p. 398 B; il quale brano di Varrone, combinandosi con un altro, estratto da SVETONIO, *Rel.*, p. 17, 2, 16 R., è la prova concreta e particolare delle sopra delineate relazioni fra i testi. Vedi p. 108-9, n. 4.

(3) Ciò fu messo in luce specialmente dal NORDEN, « Hermes », XL (1905), pp. 481-528, per via di acute indagini sull'*Arte poetica* di Orazio.

dotta (1), tuttavia agli antichi trattatisti quella divisione permetteva di distribuire metodicamente (come non avrebbero altrimenti saputo) le materie di studio: assegnando alla prima parte la tecnica verbale, l'invenzione degli argomenti, la disposizione, l'elocuzione, i generi letterari; alla seconda il carattere dell'artista, la sua formazione, i suoi studi, il suo *πάθος*. Dove si vede che quella divisione altro infine non era se non la conseguenza logica e, quasi, l'aperto trionfo del lamentato dualismo di forma e contenuto: e perciò portava a continue ripetizioni o sovrapposizioni dei medesimi precetti nelle due parti.

Non fu difficile riconoscere che le *Istituzioni oratorie* di Quintiliano, il *De partitione oratoria* di Cicerone, l'*Arte poetica* di Orazio sono costituite sul disegno ora descritto. Recentemente poi, per via di più attenti studi esercitati sui frammentarî papiri di Filodemo, *Περὶ ποιημάτων*, si è perfino scoperto che già Neottolemo di Pario, modello d'Orazio, aveva gettata su queste basi la sua trattazione (2): per cui Filodemo, movendo da opposte vedute di estetica epicurea, aveva violentemente reagito contro di lui, dimostrando quante incoerenze, ripetizioni, assurdità, portasse seco il pedantesco sistema: anzi era giunto (precursore, quasi, della critica moderna) a colpire in pieno il peccato d'origine, il preconcetto classico della *forma* scissa dal *contenuto* (3).

Perciò a me sembra che non sia temerità risalire un poco più in là di Neottolemo e ricondurre anche questo gruppo di nozioni alle origini del sistema peripatetico, forse a Teofrasto in persona. Certo, questo gruppo prese assai tosto, col più degli altri elementi, una quasi generale diffusione: si comunicò, non solo agli Academici (4) (i quali, eccettuato Eraclide Pon-

(1) Questa obiezione era già stata sollevata, con la solita modernità d'intuito, da FILODEMO, *De poem.*, V, pap. 1425, col. XI, pp. 17-18 Jens.

(2) La scoperta è dovuta al JENSEN nella più volte citata dissertazione, dove, a p. 46, 1, sono pure nuovamente discussi i casi di Quintiliano, Cicerone, ecc.

(3) Ciò è dimostrato nel mio saggio in « Atene e Roma », 1920, p. 46 sgg.

(4) Come si deduce dal *De partitione oratoria* di CICERONE

tico, non dimostrarono mai grande zelo per le lettere), ma soprattutto agli Stoici, dove trovava in Posidonio un util banditore (1), specialmente per la propaganda presso i Romani. Ma che cosa era in generale la *Εἰσαγωγὴ περὶ λέξεως* di Posidonio se non una rielaborazione dell'omonima opera di Teofrasto?

Resta, fra gli elementi caratteristici della poesia il più importante di tutti, costituito dal *μῦθος* e dalla *ἱστορία*. Anche qui, l'impressione del pensiero aristotelico persiste. Solamente Aristotele era stato alquanto più semplice. Abbassati i valori del *metro* e della *elocuzione*, egli aveva riposto l'essenza della poesia nel *fatto* (*πρᾶξις* o *πρᾶγμα*): e se questo aveva chiamato anche *μῦθος*, non aveva mai inteso nulla di leggendario, di miracoloso, di *mitico*, bensì un qualunque racconto in sè, l'intreccio dei casi: *λέγω γὰρ μῦθον τοῦτον, τὴν σύνθεσιν τῶν πραγμάτων* (2). Anzi, per meglio spiegare il suo concetto, aveva soggiunto che il *fatto* della poesia è qualcosa di universale, indipendente dalle individualità della tradizione e della storia, e legato, invece, alla ragione: qualcosa che si suppone poter avvenire secondo la legge del verisimile. Perciò gli argomenti storico-tradizionali, dei quali è composta la maggior parte delle tragedie, non contano se non in quanto si considerano come *possibili*; nè più nè meno che gli argomenti delle Commedie (de' più recenti autori), che sono per lo più immaginarî. Inoltre, gli argomenti miracolosi, falsi, irrazionali, inverisimili, debbono, per la medesima ragione, escludersi dalla poesia. O se Aristotele qua e là li include, non è se non per forza

(1) *ἐν τῇ Περὶ λέξεως εἰσαγωγῇ*, presso LAERT. DIOG., VII, 60. I confronti di questo frammento con gli scoli a Dionisio (non però con Diomede) sono fatti dal KAIBEL, *Die Prolegom.*, p. 21 sgg., il quale crede di potere dopo ciò concludere per l'origine stoica del sistema. Egli non sospetta che Posidonio possa a sua volta dipendere (come per la dottrina generale dello stile mi par certo) da anteriori precetti dei Peripatetici. Il medesimo equivoco è in STRILLER, diss. cit., pp. 47-48. L'influenza stoica si limita ad avere espressamente congiunta l'*utilitas* alla *voluptas*, nella citata definizione di Diomede, somigliantissima, anche pel rimanente, al testo di Posidonio, presso Laerzio Diogene.

(2) *Poet.*, 6, 1450 *a*, 3-5.

di cose, perchè li trova frequenti soprattutto nell'epopea omerica: in stridente contrasto col suo concetto (1).

Appianare questo ed altri contrasti contenuti nella teoria di Aristotele, colmare le numerose lacune (vere ed apparenti) fu incombenza riservata ai discepoli. Non turbati da eguali intenzioni filosofiche (che erano evidentemente immature), assistiti dall'esperienza della poesia alessandrina (la quale, senza alcuno scrupolo, si empiva di materiale storico ed erudito, di racconti maravigliosi, di miti astrusi), questi discepoli non giunsero, naturalmente, al moderno concetto dell' *immaginabile*, che tutto comprende; ammisero però e descrissero, l'uno dopo l'altro, gli oggetti della poesia come risultano alla osservazione pratica. Vi sono infatti nelle composizioni poetiche argomenti meravigliosi, che possono dirsi addirittura *impossibili* ed *inverosimili*. Ve ne sono altri, desunti dalla storia, che, essendo avvenuti, sono perciò appunto *veri*; ed altri che, senza essere avvenuti, potrebbero però sempre avvenire, e perciò sono *verisimili*. A questi criteri s' inspira il testo dello scoliaste che abbiamo davanti: « *Μῦθος* è l'esposizione di fatti strani, antiquati, o addirittura l' intrusione di fatti impossibili. *Ἱστορία* è la piana esposizione di fatti avvenuti o per lo meno possibili » (2). Poi l' *ἱστορία* si distingue, come già è implicito, in due specie: *ἱστορία* in senso stretto, che comprende « i fatti avvenuti »: e *πλάσμα*, cioè finzione, che comprende « le cose possibili ad avvenire, ma non avvenute » (3).

(1) Cf. sopra, pp. 97-98.

(2) *Schol. Dionys.*, p. 449, 11-13 (312 C.).

(3) *Ibid.*, ll. 13-14. Questa suddivisione della *ἱστορία* non è propriamente spiegata nel testo, ma si deduce dalle risultanze pratiche: cioè dal vedere come l' annunziato duplice contenuto della *ἱστορία* (*γεγονότα ἢ ὄντα ἐν δυνατῷ*) corrisponda per l'una parte con la definizione del *πλάσμα* (*τὸ δυνάμενον μὲν γενέσθαι, μὴ γενόμενον δέ*) per l'altra con l'uso speciale e corrente della parola *ἱστορία* (*τὸ γενόμενον*) presso la maggioranza degli scrittori. Una tale osservazione permette a noi di eliminare i dubbi, gli emendamenti, le congetture che su questo brano furono avanzate, per fallace interpretazione, da vari critici, specialmente dal HILGARD (vedi sopra, p. 113, n. 3), e dal KAIBEL, *Die Prolegom.*, pp. 25-26. Certo, l'ordine delle definizioni, nel testo, è un po' arruffato: e la definizione del *πλάσμα* che si ripete a ll. 10-11 (*τὸ μὴ ἀληθῶς πεποιημένον, ἀλλ' ἐπί τινος δοκεῖν πεποιημένον*) deve ritenersi in-

La triade così costituita, *ἱστορία, πλάσμα, μῦθος* appare subito fondamentale nella critica antica. Essa è collegata, nell'ordine logico, coi tre rispettivi concetti di *vero*, *verisimile*, *inverisimile* o *falso*. Nell'ordine storico-letterario è poi sovente connessa, come già aveva fatto prevedere Aristotele, con *tragedia* (dove predominano i soggetti storici o, per lo meno, tramandati), *commedia* (soggetti immaginarî), *epopea* (dove più spesso s'intrudono le cose impossibili) (1). Tracce dell'intero contesto scorgiamo in varî scrittori. Definizioni quasi identiche a quelle sopra riferite, con in più i relativi esempî, ha Asclepiade di Mirlea (2). Traduzioni romane nella *Retorica ad Erennio*, in Cicerone, in Orazio, in Quintiliano. A *μῦθος* corrisponde *fabula* : *quae neque veras neque verisimiles continet res*. A *πλάσμα argumentum* : *id est ficta res* (*πεπλασμένον*), *quae tamen fieri potuit, ut argumenta comoediarum* (3). L'*Arte poetica* di Orazio, principalmente, si dimostra tutta dominata da questi termini fissi. In primo luogo gli episodî maravigliosi (*fabula*) vi hanno esplicito riconoscimento, con la sola raccomandazione di evitare le esagerazioni, specie nella Tragedia : poichè (come già Aristotele aveva sentito) certe stravaganze, lecite o, quanto meno, scusabili nel racconto epico, sulla scena non reggono (4) :

> Nec quodcumque volet poscat sibi *fabula* credi,
> Neu pransae Lamiae vivum puerum extrahat alvo (5).
> . . . . . non tamen intus
> Digna geri promes in scenam, multaque tolles
> Ex oculis, quae mox narret facundia praesens.
> Ne pueros coram populo Medea trucidet,
> Aut humana palam coquat exta nefarius Atreus,
> Aut in avem Procne vertatur, Cadmus in anguem.
> Quodcumque ostendis mihi sic, *incredulus* odi (6).

terpolata per via di un equivoco con tutt'altro uso della parola *πλάσμα*, adoperata spesso a significare lo *stile*, quindi *l'arte*, quindi ciò che, secondo Aristotele, non *fa*, realmente, ma *finge*.

(1) Per la connessione con Tragedia vedi *Poet.*, 9, 1451 *b*, 15-16 : con Commedia *ibid.*, ll. 11-15 ; con Epopea 24, 1460 *a*, 12-13 sgg.

(2) Presso Sext. Emp., *Adv. math.*, I, 12, 252 + 263.

(3) *Rhet. ad Her.*, I, 8, 13 ; Ciceron., *De invent.*, I, 19, 27. Vedi anche Quint., *Inst. or.*, II, 4, 2.

(4) *Poet.*, 24, 1460 *a*, 12 sgg.

(5) Versi 339-40.

(6) Versi 182-89.

Gli argomenti immaginari poi bisogna che siano quanto più si può verisimili:

Ficta voluptatis causa sint *proxima veris* (1).

I veri, attinti dalla tradizione (*fama*), abbiano in certo modo la preferenza:

Aut *famam* sequere aut sibi convenientia [ἐοικότα] *finge* (2).

Ma a noi importa stabilire da chi una così importante e fissa elaborazione dell'*οἷον ἂν γένοιτο* di Aristotele abbia avuto origine. La domanda è presto soddisfatta, e in modo conforme alle nostre aspettazioni. Invero, sappiamo che alla classica definizione della Tragedia data da Aristotele, come di una qualsiasi *azione seria* (*πρᾶξις σπουδαία*) senza speciale carattere mitico-eroico, proprio Teofrasto ne contrappose una che al dramma tragico greco restituiva il suo senso originale di storia, di leggenda, di fede. Tragedia è per lui *ἡρωικῆς τύχης περίστασις*, in confronto con la *ἰδιωτικῶν πραγμάτων ἀκίνδυνος περιοχή* della Commedia. Questo viene a noi riferito da Diomede (3), cioè da un testo di natura e di valore corrispondente alla *Crestomazia* di Proclo (quindi anche allo scolio dionisiano). Il che vuol dire che, per avere informazioni sull'origine storica della suddetta elaborazione, non è neanche necessario uscire da quella cerchia di fonti nelle quali stiamo ravvisando le orme di tutto il sistema.

Naturalmente, la definizione teofrastea della Tragedia è un frammento che, per sè, parrebbe banale. Però, portato nel suo ambiente e messo davanti ad Aristotele, è segno della mutata concezione: è la *ἱστορία* dei Peripatetici. Dopo di che, anche gli altri elementi della famosa triade non tardano a rivelarsi come proprî di Teofrasto. Infatti, in un brano precedentemente citato e desunto da Quintiliano (4) noi ricordiamo che Teofrasto aveva un confronto di poesia e retorica, dove fra gli oggetti della prima ammetteva le cose *false* ed anche tal-

(1) Verso 338.

(2) Verso 119.

(3) Pagg. 57, 126, 140-41 (nei *Comic. gr. fragm.*, del KAIBEL), p. 487 K.

(4) *Inst. or.*, X, 1, 28. Sopra, pp. 109-10.

volta *incredibili*, giustificandole col piacere (*voluptas*) al quale i poeti per loro natura massimamente tendono. Ecco dunque il *μῦθος*.

Ma non si può intanto sorvolare su quello speciale punto: voglio dire sulla giustificazione ivi contenuta nei riguardi del *μῦθος*. — Ammesse le cose false ed impossibili, sorgeva la necessità di difenderle subito, spiegandone la ragione e gli scopi. E la spiegazione non poteva ricercarsi se non nel *piacere*, che è *τέλος τῆς τέχνης*. Anche questa volta il suggerimento primo viene da Aristotele, il quale, siccome non si era nascosto che Omero introduce falsità (*ψεῦδος* = *μῦθος*), assurdità e irrazionalità, contrarie tutte alla teoria del possibile, aveva nondimeno soggiunto che il sommo poeta sa farsele perdonare, perchè le rende *piacevoli* : *ἡδύνων τὸ ἄτοπον* (1). — Anzi aveva perfino riconosciuto, in generale, che « essendo il meraviglioso una cosa piacevole, tutti amano aggiungere nei loro discorsi qualcosa d' inventato, per riuscire più dilettevoli » (2). — Applicate a ciò la visuale dei Peripatetici, e avrete una regola (a cui serve di esempio il medesimo Omero) :

> Atque ita *mentitur*, sic *veris falsa* remiscet
> Primo ne medium, medio ne discrepet imum (3).

Con cui si collega quell'altro verso già citato :

> Ficta *voluptatis* causa sint proxima veris.

Orbene. Se andiamo avanti nel solito scolio dionisiano, estratto da Proclo, troviamo la regola bell'e compiuta ; non solo : ma la troviamo unita ad un vero confronto di Poesia e Retorica, proprio come nel brano di Teofrasto presso Quintiliano. Conviene riferire per esteso questa parte dello scolio, che fu molte volte discussa ma assai male interpretata dai critici (4) :

(1) 24, 1460 *b*, 1-2.

(2) 1460 *a*, 17-18. Vedi pure qui sopra cap. IV, p. 97, n. 2.

(3) Horat., *De art. poet.*, vv. 151-52.

(4) *Schol. Dionys.*, p. 449, 14-20 (312 C.). Quanto ai critici, sono specialmente Usener, « Rhein. Mus. », XXV (1870), p. 609 sgg. ; XXVIII, p. 434, e Kaibel, *Die Prolegom.*, p. 24 sgg. Pel retto intendimento avrebbe giovato il confronto con Plut., *Quomodo adol. poet. aud. debeat* 16 *a*-17 *f*, dove è analogamente discusso il valore del

« Il *μῦθος* ha virtù di indurre al silenzio [gli ascoltatori] per via del piacere (1). In generale, la letteratura per sillogismi (*ἡ μετὰ συλλογισμῶν ἀκρόασις*) [cioè la Retorica] provoca spesso l'ascoltatore a contraddire (*πρὸς ἀντίρρησιν*). La Poetica invece tiene dal p i a c e r e lo strumento della persuasione e fa piegare il capo (*δυσωπεῖ*) non per via di discussione o di contenzione (*οὐκ ἐξ ἀγῶνος*), ma di un naturale e tacito influsso (*ὥσπερ φυσικῶς ἐναντιουμένη*) (2). A questo modo sembra che anche Omero abbia proceduto. Finchè infatti l'aedo era presente accanto a Clitennestra, la tratteneva dal fare adulterio: e ciò vedendo Egisto, cacciò l'aedo: poi persuase la donna ».

Come si vede la chiave di tutto il costrutto è nella dottrina teofrastea. La quale da principio unisce Retorica e Poesia, come forme destinate ad influire sugli uditori (dette perciò

mitico e del *falso* nella poesia; come pure con SEXT. EMP., *Adv. math.*, I, p. 668 *b*; con PHILOD., *De Poem.*, fr. 57 Hausr.; con STRAB., I, p. 17.

(1) *σιωπῆσαι δι' ἡδονῆς*, che si ritiene corrotto. Il Kaibel emenda con *ψυχαγωγῆσαι*; meglio, se mai, l' Usener con *δυσωπῆσαι*, accettato nella sua edizione, dal Hilgard. Ma la verità di *σιωπῆσαι* è assicurata da tutto il concetto del brano (quando si conosca la teoria teofrastea sui rapporti di Poesia e Retorica) e specialmente dal contrasto logico con *πρὸς ἀντίρρησιν κινεῖ* del periodo successivo. Tutt' al più, se si vuole dar peso, in un così miserabile scoliaste, alla difficoltà sintattica, è da proporre *σιωπήσ⟨ασθ⟩αι*; o, meglio ancora, *σιωπ⟨ὰν ποι⟩ῆσαι*, come suggerisce il confronto con un brano di LUCIANO, *Vit. auct.*, 22, p. 562, che è ispirato da concetti analoghi a quelli dello scolio. (cioè Luciano, nella persona del filosofo Crisippo, umoristicamente pretende che *i sillogismi* abbiano la medesima potenza incantatrice e irresistibile propria della poesia).

(2) Anche qui abbiamo alcune espressioni che furono falsamente interpretate. *δυσωπεῖ* è per il Kaibel, *kritisch beunruhigen*. *Οὐκ ἐξ ἀγῶνος* (che entra così bene nel precedente confronto fra il potere della Retorica e quello della Poesia, e corrisponde al vocabolo *contentio* con cui CICERONE esprime l'opera dell'eloquenza nel cit. l. *De orat.*, III, 177, attinto da Teofrasto: *non alia sermonis, alia contentionis verba*) è dall'USENER, Rh. Mus., XXVIII, p. 434, riferito all'attività di quei poeti i quali, secondo ARIST., *Poet.*, 24, 1460 *a*, 7, nelle loro opere parlano in nome proprio, e quindi non sono veri *imitatori*: *αὐτοὶ μὲν δι' ὅλου ἀγωνίζονται κτλ.* L'ultima frase si interpreta pensando all'antitesi di *φύσις* con *νοῦς*: poichè dove non arriva la ragione, opera la natura: cioè l' *irrazionale*.

ἀκροάσεις): poi le distingue e le contrappone l'una all'altra: in quanto la prima adopera essenzialmente i sillogismi e le prove, e può persuadere oppur provocare contraddittorio; la seconda invece posa quasi unicamente sul piacere, la cui seduzione è tanto arcana quanto irresistibile. Fra gli oggetti della poesia il μῦθος rappresenta l'estremo opposto del sillogismo: certo è inconciliabile con quel *verisimile* semisillogistico che Aristotele dalla Retorica aveva esteso, come base, alla Poetica. Quindi per il μῦθος non vale altra ragione ed altro criterio che quello *irrazionale* del piacere.

Una siffatta conclusione è veramente fatale. Viene fuori dalla più profonda falla che Aristotele avesse lasciata aperta nella sua estetica. Certo, egli aveva voluto escludere il μῦθος perchè contraddiceva al suo tentativo di fondare su basi razionalistiche la poesia. Ora chi, come Teofrasto, fa del μῦθος esplicita ammissione, dovrà pure ricadere, sempre più profondamente, nell'antica concezione di un potere irrazionale, pari a quello che tutti osservano (e i Pitagorici per primi teorizzarono) nella musica. Perciò, l'esempio con cui Teofrasto suggellava il proprio discorso è il medesimo che un suo contemporaneo e condiscepolo, Dicearco, adoperò a prova della ψυχαγωγία musicale: Clitennestra sorvegliata, a suon di cetra, dall'aedo omerico (1).

*
* *

Arrivati a questo punto, è lecito guardare un po' indietro e constatare che le nostre fonti grammaticali conservano, non solo la tale o tal' altra peculiarità, ma una riproduzione serrata e coerente dell'originario sistema dei Peripatetici. In modo particolare, Proclo da un lato (estratti di Fozio, scolî a Dionisio Trace, Tzetze ecc.), Diomede dall'altro, hanno lasciato ordinatamente trasparire gli anelli di un preciso congegno teofrasteo. Questo ci aiuta a comprendere il sèguito, or più ora meno importante, della dottrina; se anche noi vogliamo essere prudenti, e, nelle parti più trite (come sono alcune di quelle che succedono), non pretenderemo additare l'impronta

(1) DICAEARCH., presso PHILOD., *De mus.*, p. 20, 21-27 K.

assolutamente personale dell'uno piuttosto che dell'altro trattatista. La dimostrazione avrà in tali casi un carattere piuttosto generico: indicherà più il metodo, che l'espressione formale.

Dopo enumerati gli elementi caratteristici della Poesia, questa ha ancora bisogno di essere classificata nelle sue varie specie. Ora, la classificazione che troviamo ripetuta, con caratteri identici o, al più, con superficiali modificazioni nelle solite fonti grammaticali, soprattutto in Proclo (rappresentato questa volta, oltrechè da Fozio e dallo scolio dionisiano, anche dal cosiddetto *Tractatus coislinianus*) ed in Diomede, attesta quel medesimo metodo che vedemmo applicato nella enumerazione degli elementi. Anzi, l'una enumerazione serve di base all'altra. Per intenderci, giova anche qui il confronto con Aristotele. Questi, avendo della poesia un concetto idealistico, cioè credendo di doverla ridurre a pura mimesi di *azione*, lasciò nell'ombra le altre forme (secondo lui, meno elevate) che, tuttavia, Platone gli aveva insegnato a distinguere: le forme narrative e miste. Chi invece, come Teofrasto, ha rinunciato ad ogni intenzione normativa; chi, anzitutto, prende la Poesia nella sua realtà concreta, delle opere effettivamente prodotte, e vede nascersi sotto gli occhi gran numero di poemi didascalici, genealogici, storici, tutti in contrasto con la restrizione aristotelica: costui si sente obbligato a dare uno schema completo, nel quale tutte le opere trovino posto, se anche alcune opere siano meno poetiche delle altre. (« Infatti », egli riconosce, « Empedocle e l'oracolo di Pito e i compositori di astrologia in versi non li chiamiamo propriamente poeti, perchè non adoperarono le vere caratteristiche dei poeti »).

Lo schema che ci troviamo davanti è ternario, come piace ai Peripatetici: conforme al concetto del *μέσον* e dei due estremi, già applicato alla dottrina degli stili. Un estremo è occupato dal genere *δραματικός* o *μιμητικός* (*activum vel imitativum*), il quale, come si legge in Proclo, *ἐστὶν ὁ κεχωρισμένος τοῦ ποιητικοῦ προσώπου, ὑπὸ δὲ τῶν παρεισαγομένων προσώπων λεγόμενος*, oppure, come rende Diomede (quasi per sincerarci della fonte comune): *in quo personae agunt solae sine ullius poetae interlocutione*. L'altro estremo è tenuto dal ge-

nere ἐξηγητικός o ἀπαγγελτικός o διηγηματικός o ἀμίμητος (*enarratívum vel enuntiatívum*), che si definisce come ὁ κεχωρισμένος μὲν τῶν παρεισαγομένων προσώπων, ὑπ' αὐτῶν δὲ τῶν ποιητῶν λεγόμενος: a cui fa eco il latino di Diomede: *in quo poeta ipse loquitur sine ullius personae interlocutione.* Nel mezzo sta il genere κοινός o μικτός (*commune vel mixtum*): ὁ ἐξ ἀμφοῖν συγκείμενος, *in quo poeta ipse loquitur et personae loquentes introducuntur* (1).

Solo i generi drammatico e misto tengono della vera poesia; il genere espositivo, che è opposto quasi alla mimesi — ἀμίμητος —, ha, più che altro, interesse storico-erudito. Tutti e tre si dividono poi in varie sottospecie: la maggior parte delle quali risalgono all'originario sistema peripatetico: alcune poterono essere introdotte o variate dal progredire degli studî filologici. Il genere drammatico si divide in: Tragedia, Commedia, Dramma satiresco, e Mimo (2). Il genere

(1) Il testo di Diomede si trova a pp. 53-54 (482 K.). Il testo di Proclo è di faticosa ricostruzione. Esso risulta non tanto dallo estratto di Fozio, p. 230 Westph. (dove giustamente il Kaibel, *Die Prol.*, p. 30, considera caduto per lacuna o per trascuranza il genere μικτός, e quindi ingenerata confusione, mentre Immisch, nell'art. cit., in « Festschr. f. Gomp. », p. 261 sgg., vi vede il ritorno ad una pretesa bipartizione aristotelica), quanto da *Schol. Dionys.*, p. 450. 3-10 = 313 C. (dove una piccola lacuna negli εἴδη τοῦ διηγηματικοῦ fu rilevata da Usener, « Münch. Sitz.-ber. », 1892, p. 615, n. 2) e principalmente da *Tract. coisl.*, 1, p. 50. Per orientarsi in questo labirinto, è necessario confrontare e identificare fra loro le diverse denominazioni che uno stesso genere ha nell'uno o nell'altro testo, e che in origine dovevano essere tutte riunite per abbondanza; come mostra ancora Diomede, e come noi tentiamo nella nostra ricostruzione. Il Kaibel, loc. cit., p. 63 sgg., nella ἀμίμητος ποίησις del *Tract. coisl.* aveva creduto di ravvisare, non un genere poetico, ma addirittura la Prosa. Fu bene contraddetto da Immisch, loc. cit., pp. 263-264. Non stupisce poi che, nello stesso Trattato i due rimanenti generi, τὸ ἀπαγγελτικόν e τὸ πρακτικόν siano raccolti sotto la generica qualificazione di μιμητική ποίησις: qualificazione che, in senso ristretto, si applicherebbe solo al δραματικόν. Le classificazioni che si trovano in altri testi, come nei *Proleg. ad Theocr.*, p. 7 Wend., si riconducono pure all' identico schema.

(2) In *Schol. Dionys.* e in Fozio manca il Mimo, che compare nel *Tract. coisl.* e in Diomede. L'Usener, loc. cit., p. 620, lo crede di introduzione tarda, perchè in origine avrebbe appartenuto all'orche-

misto in: Epos, Elegia, Giambo, Melica (1). Il genere espositivo, di più complicata elencazione, in: *ἱστορική* (*qua narrationes et genealogiae componuntur, ut est Ἡσιόδου Γενεαλογῶν κατάλογος et similia*), e *παιδευτική*, composta a sua volta: *ut* 1°, di *παραγγελτική* o *ὑφηγητική* (*qua sententiae scribuntur est Theognidis liber, item Chriae*); 2°, di *διδασκαλική* o *θεωρητική* (*qua comprehenditur philosophia Empedoclis.... item astrologia ut Phaenomena Ἀράτου*) (2).

Naturalmente questa minuta classificazione di generi letterarî è come il fondamento teoretico di cui la critica degli Alessandrini e dei Romani si serve per impostarvi la mole de' suoi lavori eruditi. Chi ne volesse seguire le vicende uscirebbe dal terreno della teoria, per entrare in quello della storia letteraria. Quindi, dalla classificazione noi ci contenteremo di avere raccolto i principî informatori; ed in più un' esperienza utile per il metodo del nostro studio. Dal combinarsi degli schemi, dal corrispondersi delle formule e degli epiteti abbiamo, meglio che altrove, imparato come le fonti grammaticali latine si integrino col testo greco di Proclo: e come a ricostituire il testo di Proclo concorrano d'ora innanzi, oltre

stica. Ciò è contraddetto da ARISTOTELE stesso, *Poet.*, 1, 1447 *b*, 10-11. Certo (senza giungere alle esagerazioni del REICH, *Der Mimus*, I, p. 245 sgg., il quale, per amore del tema, sostiene che già nella teoria aristotelica il mimo occupasse un posto preminente) è da ritenere che nella classificazione esso fosse introdotto da Teofrasto, poichè di Teofrasto sembra essere la definizione del mimo, congiunta presso Diomede con quella degli altri generi. — Quanto al Dramma satiresco, la descrizione che ne è fatta nelle nostre fonti, come d'una combinazione di serio e di faceto, di tragico e di comico, può bene ascriversi all'antico manuale peripatetico, perchè si identifica con ORAZIO, *De art. poet.*, v. 226, e con DEMETR., *De interpr.*, 169.

(1) In DIOMEDE, p. 54, 26-27, il testo è corrotto, e integrato, con assai verisimiglianza, da USENER, loc. cit., p. 615. Nel corso della trattazione Diomede comprende poi anche, naturalmente, *Satira* e *Bucolica*, che mancano negli altri.

(2) Anche questo schema si ricostruisce combinando DIOMEDE col *Tract. coisl.*, ed identificando le denominazioni analoghe che si trovano nell' uno e nell'altro testo. Solo in parte la nostra ricostruzione concorda con USENER, loc. cit., p. 614 sgg. con IMMISCH, art. cit., pp. 263-64, con KOETT, diss. cit., ai quali sono sfuggiti i rapporti di genere e specie che legano talune denominazioni.

a Fozio ed agli scoli dionisiani, i trattati bizantini *Περὶ κωμῳδίας*. Particolarmente il *Tractatus coislinianus* viene adesso in prima linea.

*
* *

Fra i generi letterari, l'Epopea, la Tragedia, la Commedia sono quelli che Aristotele aveva filosoficamente trattato, considerandoli come tipi. Quindi avviene che, investiti dal suo spirito, essi conservano importanza ed attrattive particolari: ossia rispecchiano, meglio di qualsivoglia altro esempio, lo svolgimento delle idee estetiche nell'età a lui successiva. Già abbiamo accennato come Teofrasto esprimesse, in poche parole di definizione della Tragedia, il proprio mutamento in confronto ai concetti del Maestro: *τραγῳδία ἐστὶν ἡρωικῆς τύχης περίστασις*. Ora la definizione della Tragedia — che è riferita da Diomede col nome esplicito di Teofrasto (1) — non resta isolata: anzi, noi possiamo completare la serie dei suddetti generi letterari, dimostrando che alla medesima paternità teofrastea hanno diritto le altre due definizioni greche (per non dire di quella del Mimo, la quale pure entrerebbe nel novero, ma non ha, pel nostro scopo, speciale importanza, e può lasciarsi), che ricorrono parimente, benchè anonimamente, in Diomede (2). Non pure quindi la notissima definizione di Commedia (che Diomede stesso pone in rapporto antitetico con quella, citata, della Tragedia): *κωμῳδία ἐστὶν ἰδιωτικῶν πραγμάτων ἀκίνδυνος περιοχή* (3); ma anche quella, meno osservata, di Epopea: *ἔπος ἐστὶν περιοχὴ θείων καὶ ἡρωικῶν καὶ ἀνθρωπίνων πραγμάτων* (4).

(1) Pagg. 57, 125-26. Corrisponde, press'a poco, a *Schol. Dionys.*, p. 452, 13; TZETZE, pp. 48-49, vv. 185-86; *Etym. M.*, p. 764, 1.

(2) All'unità dell'autore pensarono già, per ragioni prevalentemente formali, REIFFERSCHEID, in SVET., p. 379; REICH, *Der Mim.*, I, p. 264 sgg.; KOETT, *De Diom. font.*, pp. 14-15, 37. Vacua e niente affatto rispondente all'aspettazione del titolo la dissertazione di MC MAHON, *On the 2 book of Arist. a. the source of Theophr. definition of Tragedy*, in « Harvard Stud. », XXVIII (1917), p. 43 sgg. Qualcuno fa persino derivare queste definizioni da Aristotele.

(3) Pagg. 57-58 (488 K.). Si trova anche in DONAT., p. 67, 147-48. *Privatum carmen*, in HORAT., *De art. poet.*, vv. 90-91.

(4) Pagg. 54, 37-38 (484 K.).

Infatti, in tutt'e tre è applicato l' identico principio. Aristotele aveva considerate Epopea, Tragedia e Commedia come mimesi di *azione*, con non altra differenza fra loro all' infuori della qualità morale di questa azione: *seria* nell'Epopea e nella Tragedia, *faceta* nella Commedia. Ciò gli era suggerito dal concetto suo radicatissimo dell'*universale*, il quale per natura rifugge da ogni determinazione storica. Ma quando Teofrasto, come oggetti della poesia, distingue (al di là della generica *πρᾶξις*) il *μῦθος*, la *ἱστορία*, ed il *πλάσμα*, ecco che ha già trovato un criterio migliore o, almeno, più conforme a' suoi scopi: l' individualità *storica* e *concreta* dei personaggi rappresentati. Quindi nell'Epopea Dei, Eroi e Uomini; nella Tragedia Eroi; nella Commedia personaggi privati. Si sente che il precetto d'Orazio:

Intererit multum Divusne loquatur an Heros (1),

non è nulla di vago: anzi sgorga precisamente da questa ripartizione teofrastea. La quale, naturalmente, si connetteva, fin dalle origini, sia con la dottrina dello stile (com'è fatto nel verso oraziano), sia con quella (a Teofrasto carissima) dei *caratteri*. Nella scala dei caratteri Dio ed Eroe occupavano i due primi gradi.

Le tre definizioni che ci siamo così assicurate non costituiscono che un estratto dell'originaria descrizione e teoria di ciascun genere letterario. Bisogna dunque ravvivarle del loro spirito ed arricchirle (dove sia possibile) con ben altri elementi. Cominciamo con qualche osservazione sulla teoria dell'Epopea.

Per il Maestro l'Epopea era soltanto una primitiva ed imperfetta immagine della Tragedia, poichè, da un lato, « tutte le cose che si trovano nell'Epopea, anche la Tragedia può averle », dall'altro lato queste cose la Tragedia riduce e congegna meglio dell'Epopea, tralasciando gli elementi inutili e raggiungendo il suo fine in più breve spazio (2). Gli elementi che

(1) *De art. poet.*, v. 114. Perciò credo che questa lezione sia veramente giustificata e vada preferita alla variante di alcuni mss. e di molti editori: *Davusne*.

(2) *Poet.*, 26, 1462 *a*, 14-15, 18-20.

allo schema tragico non si adattano, e che pure l'esperienza ci pone sott'occhio come propri dell'Epopea — il *meraviglioso*, il *favoloso*, lo *strano* (cioè il *μῦθος* teofrasteo) —, prendono l'aria di eccezioni (1). — Un così arbitrario procedimento ha provocato, nelle critiche che gli Epicurei fecero della *Poetica* di Aristotele, apposita risposta: « infinite invece essere le cose della Natura, della Fortuna, degli Dei e di tutti i viventi che l'Epopea comprende e la Tragedia non può, se non in minima parte » (2). Ebbene: queste obiezioni epicuree, di cui Filodemo è il solito interprete, furono esattamente prevenute e raccolte da Teofrasto: non (s'intende) per slancio d'ingegno superiore ad Aristotele, ma per senso pratico, per riluttanza ad entrare in una troppo superba interpretazione razionalistica della poesia, per influsso di tempi che rimpicciolivano (frappostesi maggiori distanze e schiusisi più larghi orizzonti politici) lo splendido effetto della Tragedia attica. Con Teofrasto il primato ideale della Tragedia — che è pensiero dominante nella *Poetica* d'Aristotele — può dirsi definitivamente tramontato.

La teoria della Tragedia si esplica parallelamente a quella della Commedia, ed in reciproca antitesi con essa. Già la diversità dei personaggi, eroi nell'una, privati nell'altra (così Diomede, d'accordo con la definizione, inizia il confronto: *comoedia a tragoedia differt, quod in tragoedia introducuntur heroes duces reges, in comoedia humiles atque privatae personae*) (3), porta di conseguenza a quella importante osservazione: che il dramma tragico è fondato per massima parte sulla tradizione storica (leggenda compresa), il comico sull'immaginazione; come appunto si legge nei trattati di Tzetze e negli scoli a Dionisio Trace (= Proclo): *διαφέρει δὲ τραγῳδία κωμῳδίας ὅτι ἡ μὲν τραγῳδία ἱστορίαν ἔχει καὶ ἀπαγγελίαν πράξεων γενομένων, κἂν ὡς ἤδη γινομένας σχηματίζῃ αὐτάς* (preziosa e ben nota clausola, fatta per subordinare al *γενόμενον*

(1) Luoghi prima citati, p. 42, n. 2.

(2) Philod., *De poem.*, IV (Vol. Herc., II, 148-58, col. VI), ricostruito dal Gomperz, in « Zeitschr. f. öst. Gymn. », XVI (1865), p. 717 sgg. e meglio in « Wiener Eranos », (1909), pp. 1-7. Al Gomperz sfugge però il confronto con Teofrasto.

(3) Pagg. 58, 156 sgg.

il *δυνατόν* aristotelico !), *ἡ δὲ κωμῳδία πλάσματα περιέχει βιωτικῶν πραγμάτων* (1) — ; ed in Evanzio · *omnis comoedia de* fictis *est* argumentis, *tragoedia saepe de* historica fide *petitur* (2).

Di qui ecco affermarsi il concetto (vagamente già favorito da Aristotele (3), ma di Teofrasto nella sostanza) : che le grandi figure tragiche debbano essere conformi ai tipi della tradizione. Onde l'oraziano :

> Sit Medea ferox invictaque, flebilis Ino,
> Perfidus Ixion, Io vaga, tristis Orestes (4).

Ma la differenza principale fra i due generi drammatici è segnata dall'andamento dell'azione : che nella Tragedia è *trapasso catastrofico di fortuna* — *περίστασις τύχης* —, mentre il contrario è nella Commedia. Contrario : come ? Qui cade in acconcio un termine che troviamo con insistenza ripetuto nei *Prolegomeni* stessi di Tzetze e nelle altre fonti grammaticali tanto greche quanto latine, e di cui non fu data sinora esatta spiegazione : dove si legge che la Commedia è *συστατικὴ τοῦ βίου* (5), ossia *ricompone*, *συνίστησι*, la vita, mentre la tragedia la *dissolve*, *διαλύει* (6) : *quod in tragoedia fugienda vita, in comoedia capessenda exprimitur* (7) Grossolanamente si capisce che l'un genere letterario, per il suo carattere giocondo, concilia l'uomo alla vita, mentre l'altro genere lo distacca. Onde Aristotele aveva avuto cura di osservare che il ridicolo della Commedia, pur consistendo in qualcosa di sbagliato e di deforme, non implica dolore nè danno (*ἀνώδυνον καὶ οὐ φθαρτικόν*) (8) ; mentre dolorosa e deleteria diceva essere la *catastrofe* della Tragedia (*πάθος δέ ἐστι πρᾶξις φθαρτικὴ ἢ ὀδυνηρά*) (9). Però, se si vuole entrare nel vero spirito della cosa (rappre-

(1) Tzetze, p. 17, 4-7 ; *Schol. Dionys.*, p. 173, 2-4 (747 B.), p. 360, 24-26 e *passim*.

(2) Pagg. 66, 132-33.

(3) *Poet.*, 15, 1454 *a*, 26 (*ἦθος ὁμαλόν*).

(4) *De art. poet.*, vv. 124-25.

(5) Tzetze, p. 17, 3 ; *Schol. Dionys.*, Goettling, p. 58, 31.

(6) Tzetze, p. 21, 64-65 ; p. 33, 75-76 ; *Schol. Dionys.*, loc. cit. e p. 306, 26-27 Hilg. ; *Anonym. de comoed.* p. 146, 48-50.

(7) Evanth., p. 66, 131.

(8) *Poet.*, 5, 1449 *a*, 34-36. Cf. cap. I.

(9) 11, 1452 *b*, 11-13.

sentazione di vita catastrofica in confronto con vita prospera). è necessario mettere in relazione etimologica il *συστατικόν* della Commedia con la *περίστασις* tragica.

Ora, non è chi non veda come questo semplice ravvicinamento etimologico sia prezioso per garentire, più di quanto da altri fu con diversi mezzi tentato, l'autorità della teoria tragica e comica contenuta nelle nostre fonti. Infatti, l'attributo della Commedia, *συστατικὴ τοῦ βίου*, trascina con sè tutti gli altri elementi dell'antitesi : sia le osservazioni generali circa i soggetti tragici in confronto coi soggetti comici (*in illa luctus, exilia, caedes, in hac amores, virginum raptus ; in illa frequenter et paene semper laetis rebus exitus tristes et liberorum fortunarumque priorum in peius adgnitio....* (1); od anche: *in comoedia parvi impetus periculorum* [cfr.: *ἀκίνδυνος*] *laetique sunt exitus actionum, at in tragoedia omnia contra, magni timores, exitus funesti habentur ; et illic prima turbulenta, tranquilla ultima, in tragoedia contrario ordine res aguntur*) (2) : sia il riassuntivo concetto, coincidente quasi coi famosi principî platonici : che fonte e scopo della Tragedia è il dolore, o il pianto ; fonte e scopo della Commedia il piacere, o il riso (*τῆς τραγῳδίας σκοπὸς τὸ εἰς θρῆνον κινῆσαι τοὺς ἀκροατάς, τῆς δὲ κωμῳδίας εἰς γέλωτα — tristitia tragoediæ proprium, κωμῳδία διὰ γέλωτος καὶ ἡδονῆς τυπουμένη*) (3). Alla fine dei quali elementi trovasi persino un valido suggello, che è come la riprova della paternità teofrastea di tutto il contesto : voglio dire l'aneddoto di Euripide presso il re Archelao ; il quale, da solo, a qualche critico divinatore era già servito come indizio di antica fonte greca (4). « *Tristitia namque tragoediae proprium : ideoque Euripides, petente Archelao rege ut de se tragoediam scriberet, abnuit ac precatus est ne accideret Archelao aliquid tragoedice, ostendens nihi aliud esse tragoediam quam miseriarum comprehensionem* » (5)

(1) Diomed., p. 58, 153-56 (488 K.). Il Kaibel pone in questo brano una lacuna che è da noi esclusa più avanti p. 142, n. 3.

(2) Evanth., p. 66, 127-30.

(3) Tzetze, p. 17, 7-8 ; *Anonym.*, p. 14 *b*, 45-48 ; *Tract. coisl.* 2-3, p. 50 ; Diomed., p. 58, 157-58 ; Tzetze, p. 17, 3.

(4) Ad Usener, « Münch. Sitz.-ber. », 1892, pp. 620-21.

(5) Diomed., p. 58, 157-61.

Ma da questa complessiva dimostrazione non rimane escluso neanche l'elemento della *catarsi* tragica e comica, che compare fra i primi attributi, nei trattatelli bizantini estratti da Proclo: *κωμῳδία μίμησις πράξεως γελοίας? τελείας?*, *καθαρτήριος παθημάτων, συστατικὴ τοῦ βίου, διὰ γέλωτος καὶ ἡδονῆς τυπουμένη κτλ.* (1). Anzi, è lecito, sulla scorta del *Tractatus coislinianus*, verificare persino le ragioni che lo univano al primitivo contesto. Infatti, i termini di *dolore* e *piacere*, *pianto* e *riso*, che nel *Tractatus coislinianus* risaltano come basi ultime dei due generi letterari: (*ἡ τραγῳδία ἔχει μητέρα τὴν λύπην.... ἡ δὲ κωμῳδία ἔχει μητέρα τὸν γέλωτα*), sono quelli stessi i quali, nella loro cruda sostanza, avevano provocato l'ostilità di Platone per la poesia. Servirsi di essi voleva dire entrare nello spirito della controversia di Aristotele con Platone, rendere esatto conto della catarsi, fare, almeno in breve (come noi abbiamo fatto per esteso), la storia di questo problema. Quindi l'esposizione di Teofrasto dà per questa parte conforto alle indagini dei nostri primi capitoli.

Si sa che il più esteso enunciato della catarsi è contenuto per noi nel *Tractatus coislinianus*, in una definizione di Commedia, la quale è pedantescamente calcata (salvo l' indispensabile sostituzione di alcune parole) sulla definizione aristotelica della Tragedia. Ciò ha tolto ogni credito alla testimonianza, non essendo possibile ch'essa provenga da Aristotele, perchè Aristotele non si sarebbe così banalmente ripetuto nel corso del suo trattato (2). Ma ora che abbiamo appreso come, nel-

(1) TZETZE, p. 17, 2-3; *Schol. Dion.*, Goettling, p. 58, 31; *Tract. coisl.*, 2-3, p. 50.

(2) La comune diffidenza verso il *Tract. coisl.* ha trovato recentemente i suoi più decisi interpreti nel BYWATER, *Aristotle on the Art of Poetry* (Oxford, 1909), pp. XXI-XXII, e nel nostro VALGIMIGLI, op. cit., pp. 141-42. Quanto all' origine di questo che chiamano un semplice *réchauffé* di Aristotele, essi dichiarano che, ciò nonostante, « sembra risalire a un certo Euclide, grammatico del periodo classico ». Evidentemente il Bywater, da cui il Valgimigli attinge, si fondò (pur senza renderne ragione) sur una vecchia congettura del WILAMOWITZ, *Eurip. Her.*, I, p. 135, 21, secondo la quale nelle citazioni di Tzetze, *κατὰ Διονύσιον καὶ Κράτητα καὶ Εὐκλείδην* (cf. cap. I, p. 24), sarebbe da riconoscere un Euclide, discepolo di Cratete l'Academico, e di qui deriverebbero in complesso, attraverso ad Elio Dionisio, i trattati bi

l'antica fonte peripatetica, la teoria de' due generi drammatici si svolgesse in forma di antitesi; ora che conosciamo la cura di Teofrasto per il problema della catarsi: abbiamo anche ragione di supporre che, oltre alle proprie definizioni e considerazioni, l'autore riportasse (per la storia del problema) la classica definizione aristotelica della Tragedia. La quale fu poi facilmente trasformata, con elementi presi dal restante contesto, in definizione della Commedia da quel tale *excerptor* che doveva comporre prolegomeni *Περὶ κωμῳδίας*. Tracce dell'operazione sono infatti rimaste, specialmente in quella stupida frase, *ἔχει δὲ μητέρα τὸν γέλωτα*, che non è pensabile se non fusa in un'unica proposizione con l'*ἔχει μητέρα τὴν λύπην* della Tragedia (1).

***

Poichè la trattazione aristotelica della Commedia andò perduta, col II libro dell'opera, grandissima è l'importanza che acquistano tutti questi prolegomeni, bizantini o romani, *De Comoedia*; non perchè proprio tengano le veci di Aristotele, ma perchè rappresentano l'autentica elaborazione compiuta su questo argomento da Teofrasto e da' suoi primi discepoli, coordinata e aderente al restante sistema.

Il primo problema, a cui tutti gli altri s'intrecciano, riguarda la ripartizione storica della Commedia, in Antica, Mezzana e Nuova. Infatti, già la semplice definizione teofrastea, per il modo come intende i personaggi, gli argomenti, lo spirito della Commedia, sembra ispirata, non tanto da una qual-

zantini. Senonchè questa congettura è, da molto tempo, insostenibile contraddetta come fu dal CONSBRUCH, *Zu den Tractat. περὶ κωμ.* (Strassburg, 1889) e dal KAIBEL, *Die Proleg. etc.* — Assai problematiche nei particolari, ma vere nella sostanza, sono le combinazioni di J. KAYSER, *De veterum art. poet.*, Diss., Leipzig, 1906, che indica la fonte del *Tract. coisl.* (combinato con Diomede) in un sommario del I sec. av. C., dei tempi di Andronico da Rodi.

(1) Il KAIBEL, per primo, op. cit., pp. 53-55, riunì queste due frasi in un solo contesto, ossia le giustificò, salvandole dagli emendamenti che l'USENER, « Münch. Sitz.-ber. », 1892, pp. 620-21, ed altri filologi avevano escogitati. Ed è strano com'egli sia rimasto a mezzo cammino, non avvertendo che tutta la definizione è costruita col medesimo sistema.

siasi forma di dramma comico, quanto da quella speciale forma che chiamiamo Commedia Nuova : che era più viva nei tempi, nell'ammirazione, nelle tendenze di tutti. Quale era, a questo riguardo, la posizione dei Peripatetici ?

Prima di iniziare l' indagine, è d'uopo ricordarsi di una opinione che da qualche tempo ha preso voga negli storici della letteratura : secondo cui gli antichi avrebbero dato due diverse ripartizioni cronologiche : la prima in due (Antica e Nuova), la seconda in tre periodi : e la bipartizione sarebbe fondata su criteri di lingua ed apparterrebbe alla Scuola Pergamena : la tripartizione sarebbe fondata su criteri di contenuto e deriverebbe dalla Scuola di Alessandria (1). Ebbene : quest'opinione (che qualcuno scambia già per notizía accertata) non dovrà affatto ingombrare il nostro cammino. Essa nasce da una falsa valutazione delle fonti, e va esclusa dalle storie letterarie. Dimostreremo che la ripartizione è, in origine, unica (sebbene oscillante, a seconda delle necessità di maggiore o minore specificazione), e fu disegnata dai Peripatetici e adottata, poi, da tutta la filologia greca e romana.

Aristotele aveva preveduto e favorito, con le tendenze normative della sua teoria, il sorgere della cosiddetta Commedia nuova di Menandro, di Difilo, di Filemone. Non la potè però includere nè descrivere come prodotto storico, realmente costituito. Certo, egli fa una distinzione tra commedie primitive (*τῶν παλαιῶν*) e commedie più recenti (*τῶν καινῶν*) : quelle — dice — erano affini alla maniera degli antichi giambografi (*ἰαμβικὴ ἰδέα*) in quanto consistevano di invettiva personale (*ψόγος*) e di oscenità (*αἰσχρολογία*) ; queste si propongono, piuttosto, un argomento generale, un *fatto* (*καθόλου ποιεῖν λόγους καὶ μύθους*), e adoperano l' allegoria e l'allusione ironica (*ἐπόνομα, εἰρωνεία*) (2). Ma qui il concetto di *nuovo*, se da un lato addita

(1) L' idea era stata lanciata dal FIELITZ, *De Atticor. comoed. bipartita* (Bonn, 1866), raccolta dal WILAMOWITZ, *Eurip. Herakl.*, I, p. 135, 21 : riconfermata, con più particolari indagini, dal KAIBEL, *Zur attisch. Kom.*, « Hermes », XXIV (1889), p. 57 sgg., diffusa dal SUSEMIHL, *Alex. Litt.-Gesch.*, II, pp. 23-24.

(2) Si combinano *Ethic. Nic.*, IV, 14, 1128 *a*, 22-25, e *Poet.*, 5, 1449 *b*, 6 sgg.

un progresso indefinito, che può far capo a Menandro (progresso razionale verso il *καθόλου*, il *μῦθος*, il *πρᾶγμα*; progresso morale verso la *εὐσχημοσύνη*: progresso anche linguistico, verso la *λεκτικὴ φράσις*), d'altro lato è tutto relativo alle umili ed oscene origini della Commedia. Quindi si applica, propriamente, ai grandi comici della Guerra peloponnesiaca; comincia quasi da Cratete (che « primo lasciò la maniera giambica e si diede a comporre argomenti e fatti di significato universale » (1), e si appunta, come nel suo vero modello, in Aristofane (2): sia pure, preferibilmente, nell'Aristofane del *Pluto* e del *Cocalo*, dove il soggetto immaginario, la dignità del riso, la riduzione dei cori formavano più schietti pegni per l'avvenire. In ogni caso, non si estende molto oltre questa età, come il suo concetto dei nuovi tragici non va oltre Agatone e Cheremone (3).

Questa elementare ed approssimativa distinzione, istituita da Aristotele, è fondamentale per comprendere l'ordinamento cronologico al quale i discepoli dovettero presto dar luogo. Quando, infatti, la commedia di Menandro fu effettivamente sorta, essa radunò su di sè le attrattive e i requisiti del *nuovo*: mentre tutte le anteriori tendenze che l'avevano soltanto preparata, tutte le forme che non avevano raggiunto o tuttora non raggiungevano il pieno sviluppo di essa, rimasero sospinte verso l'*antico* o, al più, se ne separarono come qualcosa di *intermedio* (*μέση κωμῳδία*). I modelli più cari ad Aristotele, voglio dire Aristofane ed Eupoli, si trovarono presi fra due generi: in confronto a Menandro, erano campioni di Commedia antica: ma per gran parte della loro attività dovevano ascriversi (e furono proprio ascritti) per lo meno alla Commedia di mezzo (4).

(1) *Poet.*, loc. cit., da confrontare con *Anon. de com.*, p. 8, 33-34, dove è detto di Ferecrate, che emulò Cratete, ossia: *τοῦ λοιδορεῖν ἀπέστη, πράγματα δὲ εἰσηγούμενος καινὰ εὐδοκίμει, γενόμενος εὑρετικὸς μύθων.*

(2) *Poet.*, 3, 1448 *a*, 27.

(3) *Poet.*, 9, 1451 *b*, 11-21 e *passim*; *Rhetor.*, III, 12, 1413 *b*, 13. Tutt'al più, nella *Retorica* cita talvolta Anassandride.

(4) Vedi specialmente *Schol. Dionys.*, p. 20, 1-3 (749 B.): *τῆς μὲν Παλαιᾶς πολλοὶ γεγόνασιν, ἐπίσημος δὲ Κρατῖνος ὁ καὶ πραττόμενος· μετέσχον δέ τινος χρόνου τῆς Παλαιᾶς κωμῳδίας Εὔπολίς τε καὶ Ἀριστοφάνης.* Per altri testi, cf. p. 138, n. 2.

Così s'è formata la famosa tripartizione. Infatti, nelle nostre fonti (dove più pura sussista l'immagine degli originarî concetti) la Commedia di mezzo non interviene se non come una specie o una suddivisione dell'Antica: e perciò può anche tacersi senz'altro e dar luogo, talvolta, alla semplice bipartizione (1). In ogni caso, i confini fra quelle due, *Ἀρχαία*, in senso stretto, e *Μέση*, non sono ben netti: variano a seconda che si estende il campo d'indagine. Quando si va dietro alla *ἰαμβικὴ ἰδέα* d'Aristotele, quando si risale alle oscure origini del dramma, e si scopre (più per ipotesi che per documenti) un genere di farsa agricola, tutta oscenità e facezie, di non oltre trecento versi (2), *αὐτοσχεδιαστική*, e personalità alquanto nebulose, come Susarione, Mullo, Magnete: allora anche la *Μέση*, per contraccolpo, risale maggiormente nel tempo ed abbraccia quasi tutta

(1) Le fonti più esplicite sono TZETZE, p. 17, 9 sgg. e *Anon. de com.*, V. Bergk. Cominciano annunziando la tripartizione: *τῆς κωμῳδίας τὸ μέν ἐστι ἀρχαῖον, τὸ δὲ νέον, τὸ δὲ μέσον*. A ciò segue l'elenco delle differenze fra le due fasi culminanti ed estreme, *ἀρχαῖα* o *παλαιά*, e *νέα*. Infine è soggiunto: *καὶ αὐτὴ ἡ παλαιὰ ἑαυτῆς διαφέρει*, ossia è introdotta la distinzione fra i *veri antichi* (che sono *οἱ περὶ Σουσαρίωνα*, pieni di *ἀρχαιότης* e di *ἀταξία*, e i *meno antichi*, che segnano il passaggio alla Nuova, come Aristofane, il cui *Pluto νεωτερίζει κατὰ τὸ πλάσμα*. Con queste espressioni mi sembra che sia effettivamente descritta (e descritta nel suo vero valore) l'annunziata fase intermedia del *μέσον*. Eppure i critici moderni non se ne sono avveduti, ed hanno espunto, sul principio, il *μέσον*. Quindi han potuto affermare di possedere in questi testi la prova migliore della bipartizione, di origine pergamena (vedi particolarmente KAIBEL, loc. cit.). Così tutta la costruzione del Kaibel e di altri filologi riposa sopra un equivoco. Anche la loro affermazione, secondo cui i criterî della presente classificazione sarebbero soltanto *formali* (e quindi pergameni), è fallace: perchè i criterî riguardanti il *contenuto* sono pure esplicitamente indicati con la frase *διαφέρει.... ὕλῃ*, sebbene la descrizione di essi rimanga sospesa e coperta da una lacuna. Ma anche la lacuna si integra in modo sicuro, ricorrendo alla fine del brano; e si integra con un concetto di Teofrasto, come sarà spiegato più oltre. Rimarrebbero, per la bipartizione, QUINT., *Inst. or.*, X, I, 66 (da DIONYS., *De imit.*, ?), VELL. PAT., I, 16, 3, PLUTARCH. *Quaest. conv.*, VII, 8, 712 *a-c*; ma nessuno, che non sia pedante, potrà prendere le loro frasi fugaci e i loro accenni sommarî come testi di regolare classificazione.

(2) Questa cifra che, per ragioni di contesto, attribuirei ad antica fonte peripatetica, si trova nella glossa pubblicata da USENER «Rh. Mus.», XXVIII (1873), p. 418 (p. 72, 15 Kaib.)

la produzione letteraria della 2ª metà del V secolo. Questa mi sembra la tendenza filosofica, e perciò originale dei Peripatetici: aperta forse da Teofrasto con le speciali ricerche del *Περὶ κωμῳδίας* (1), e chiaramente ancora definita in parecchie testimonianze a noi pervenute: prima una commedia *ridicularis* (piena di *iocularia*, *πλεονάζουσα τῷ γελοίῳ*) con rappresentanti Susarione, Mullo, Magnete; poi, *secunda aetate*, i grandi nomi di Aristofane, Eupoli, Cratino, *qui et principum vitia sectati acerbissimas comoedias composuerunt*; infine, *tertia aetas fuit Menandri, Diphili et Philemonis, qui omnem acerbitatem comoediae mitigaverunt atque argumenta* (*πλάσματα*) *multiplicia gratis erroribus* (*ἡδονῆς χάριν*) *secuti sunt* (2). Quando invece, rinunciando alla filosofica indagine delle origini, ci si attiene alla sola produzione letteraria veramente conservata, allora la grande triade, *Eupolis atque Cratinus Aristophanesque poetae*, diventa essa rappresentativa della *Comoedia Prisca*; e la Mediana, pur conservando (a ricordo della concezione e sistemazione originaria) qualche parte dell'attività di questi tre, si cerca un più speciale rappresentante in Platone il Comico:

> Quorsum pertinuit stipare *Platona* Menandro,
> Eupolin, Archilochum, comites educere tantos (3).

Ma questa applicazione e tutte le altre più minute e variabili determinazioni sono ormai lavoro dei filologi alessandrini. Quindi non hanno propriamente che fare con la nostra ricerca.

Il primo che vide davvero fiorire, in quasi tutta la sua in-

(1) Pare infatti, da ATHEN., VI, 261 *d*, che quest'opera avesse carattere d'indagine sulle origini della Commedia.

(2) Si combinano DIOMED., p. 58, 161-68 (488-89 K.); *Gloss. anon.*, p. 72, 9 sgg.; *Tract. coisl.*, 10, p. 53; TZETZE, p. 28, 113-19; p. 37, 80-87. Specialmente il brano di Tzetze, p. 28, spiega bene l'apparente contraddizione per cui taluni comici, come Aristofane, Eupoli, Ferecrate, Cratino stesso, sono talvolta ascritti all'Antica, talvolta alla Mediana. — Aggiungi infine lo scolio cit. a p. 136, n. 4.

(3) HORAT., *Sat.*, II, 3, 11, che il WILAMOWITZ, *Eurip. Her.*, I, p. 135, 21, ritenne essere la più antica testimonianza della Mediana. La nostra concezione è completamente diversa, perchè da fonte assai anteriore, ed espressa nei trattati bizantini, facciamo dipendere non questa sola ma quasi tutte le nozioni letterarie di Orazio.

tensità, la cosiddetta Commedia Nuova, ed inoltre era indotto dalle proprie abitudini ad una classificazione ternaria imperniata sul concetto del *μέσον*, è naturalmente Teofrasto: il quale dalla tradizione si addita come maestro di Menandro: anzi lasciò ne' suoi *Caratteri*, a mo' di manuale, un'apposita esemplificazione dei principali tipi teoricamente convenienti a questo genere letterario (1). Se poi studiamo i criteri coi quali è fatta nelle nostre fonti la distinzione delle tre forme di Commedia, troviamo che mescolata o sovrapposta ai principî aristotelici vi è proprio la solita impronta di Teofrasto. I principi fondamentali della distinzione sono questi: che la Commedia Antica era invettiva personale (*ἐπ' ὀνόματος*), maldicenza aperta (*λοιδορία συμφανής, σκώμματα φανερά*, ecc.), riso sfrenato ed osceno (*αἰσχρολογία*): e solo con Aristofane ed Eupoli — i quali, almeno per una parte della loro attività, più poco partecipano *τῆς ἀρχαιότητος* — fu costretta a lasciare i nomi delle persone, moderare i suoi strali, servirsi di allusioni simboliche e garbate (*αἰνίγματα, συμβολικὰ σκώμματα, ἐμφασις*), passando così, a grado a grado, ai soggetti allegorici che sono propri della Commedia di mezzo: finchè nella Nuova adotto i soggetti generali (*argumento communi magis et generaliter*), s' informò ad un riso più umano e dignitoso (*πρὸς σεμνὸν ῥέπουσα*), non mise in ridicolo che schiavi e stranieri (2).

Ma su questi principî ecco imprimersi le formule teofrastee della *ἱστορία* e del *πλάσμα*, del *vero* e del *non vero*: perchè, evidentemente, gli argomenti dell'Antica, colpendo personaggi storici e fatti realmente accaduti, erano *ἀληθεῖς*: mentre gli argomenti della Nuova, ad onta della loro aderenza con la Realtà, con la Natura, con la Vita, sono *οὐκ ἀληθεῖς*: *etenim per Priscos poetas, non ut nunc* ficta penitus argumenta, *sed* res gestae *a civibus palam cum eorum saepe qui gesserant nomine*

(1) Secondo la tesi sostenuta nel mio studio, in « Rivista di Filologia », 1920.

(2) Tutti questi tratti si ripetono, con varianti verbali, quasi ad ogni pagina dei nostri testi: specialm. PLATONIO, pp. 4-5; *Anonym.*, p. 8; p. 13*b*, 26-30; *Schol. Dionys.*, *ibid.*, p. 15; TZETZE, p. 18, 21; p. 21, 45-48; p. 27, 83-90; p. 37, 80-86; *Tract. coisl.*, p. 53; EVANTH., pp. 64, 68, 69.

decantabantur (1). Il *Pluto* di Aristofane (è osservato dalle nostre fonti) *νεωτερίζει* nell' argomento: *τὴν γὰρ ὑπόθεσιν οὐκ ἀληθῆ ἔχει* (2). — A ciò si aggiungono i criteri formali, tutti dettati dalla dottrina dello stile e dagli intendimenti di Teofrasto. Infatti, caratteristiche dell'Antica sono i cori, la parabasi, lo stile elevato ed astruso; mentre la Mediana comincia a lasciare la varietà dei metri ed il tono poetico, avvicinandosi al discorso comune (*συνήθης λαλιά, λογικαὶ ἀρεταί*); infine la Nuova, senza cori, in metro unico e piano, in lingua semplice e perspicua (*γλῶττα σαφής, λέξις κοινὴ καὶ δημώδης*) dà completa l' immagine della vita reale (3).

Di spirito non solo peripatetico, ma schiettamente teofrasteo, è nutrita la celebre concezione, che domina per tutta l'antichità non incontrando se non qualche voce discorde nel campo degli Stoici (4): secondo la quale la Commedia, fra i

(1) Evanth., p. 63, 51-52.

(2) *Anonym. de com.*, V, Bergk, in fine. Queste parole, conclusive, permettono di integrare, almeno per il concetto, la lacuna che lamentiamo nell'Anonimo stesso e in Tzetze, p. 18, 15-16, ed a cui fu accennato precedentemente, ad altro proposito (p. 137, n. 1): *διαφέρει τῆς νέας ἡ παλαιὰ κωμῳδία.... ὕλῃ καθὸ ⟨ἡ μὲν νέα οὐκ ἀληθεῖς, ἡ δὲ παλαιὰ ἀληθεῖς τὰς ὑποθέσεις ἔχει⟩*. — Esse poi non sono affatto comprese dal Kaibel, loc. cit., p. 63, il quale, dimenticandosi del sopra citato brano di Evanzio, le crede introdotte per confusione con la Commedia di mezzo, inquantochè (dice) l'*οὐκ ἀληθεῖς* sta bene per la Mediana e non per la Nuova, che rappresentava la realtà della vita! Così è bellamente scambiato il *vero storico* col *vero naturale* o *fantastico*. — In *Anonym.*, p. 7, 11-13, alla *ὑπόθεσις ἀληθής* è contrapposta la *παιδιὰ εὐτράπελος*, cioè una forma di riso o di soggetto comico piuttosto simbolica ed universale (cf. Aristot., *Eth. Nic.*, II, 7, 1108 *a*, 23-26, e V, 1128 *a*, 20-24); ed è aggiunto che a questa forma ricorsero già i poeti dell'Antica (s' intendono gli antichi della seconda maniera) quando instaurarono i regolari *agoni*: *οἱ μὲν οὖν τῆς ἀρχαίας κωμ. ποιηταὶ οὐχ ὑποθέσεως ἀληθοῦς ἀλλὰ παιδιᾶς εὐτραπέλου γενόμενοι ζηλωταὶ τοὺς ἀγῶνας ἐποίουν*. Infatti, sappiamo che per Aristotele i *nomi veri* (*Poet.*, 9) erano il segno della *ἱστορία*, in confronto al *δυνατόν* dell'arte. — Sul *Pluto* e sul *Cocalo* in attinenza colla Nuova vedi anche *Aristoph. vit.*, XII, Bergk, 1, 10, 11.

(3) Vedi specialmente *Anonym.*, p. 8, 49-51; Tzetze, p. 42, 69-75; *Tract. coisl.*, 8, p. 52.

(4) Ciò si deduce da Marco Aurelio, *Comm.*, XI, 6, e contraddice a Wilamowitz, *Eurip. Her.*, I, 56, 13, il quale afferma che la

vari generi letterari, ha raggiunto i più alti gradi dell'Arte: perchè (dicono) è sana, educativa, sincera; perchè l'Arte, che è Imitazione, quasi si eguaglia, in essa, al proprio oggetto, ossia alla Natura, alla Vita. *Ὦ Μένανδρε καὶ βίε, πότερος ἄρ' ὑμῶν πότερον ἀπεμιμήσατο*. Queste parole, del filologo Aristofane di Bisanzio (1), sono, per lo spirito, alquanto più antiche del loro proprio autore. Cioè, si confondono, nelle origini, con la classica definizione che Cicerone ha tradotta da fonte peripatetica: *comoedia imitatio vitae, speculum consuetudinis, imago veritatis* (2). A cui fanno eco, identificandovisi, le frasi dei nostri testi grammaticali: *concinna argumento, consuetudini congrua, utilis sententiis, grata salibus, apta metro* (3).

In questa sua forma ideale la Commedia non tiene più nulla quasi delle origini giocose: e non tanto dipende (sia per forma, sia per contenuto) dall'Antica Commedia, quanto dal dramma tragico di Euripide: voglio dire da quella specie di dramma borghese, che Aristotele additò, in cui Tragico e Comico avrebbero dovuto fondersi per dare una visione unica e completa della realtà (4). Prima di Euripide c'era anche, come modello supremo, Omero, nell'*Odissea*: la quale da Alcidamante era già qualificata (e Aristotele se ne ricordava benissimo) uno *speculum* (*κάτοπτρον*) della vita umana (5).

Tutti questi giudizi, o elementi di giudizio, io non dubito di ascrivere alla prima elaborazione peripatetica, perchè si trovano già adoprati, con apparenza di materia nota, in un frammento di Satiro, il biografo peripatetico, non molto posteriore a Teofrasto, nella *Vita di Euripide*, recentemente scoperta (6). Qui si parla degli argomenti proprî della Commedia.

concezione peripatetica della Commedia arrivava a Cicerone attraverso gli Stoici. Vidi in CICERONE stesso, *De off.* I, 104, il pensiero degli Stoici, rappresentato da Panezio.

(1) SYRIAN., *In Hermog. comm.*, II, p. 23, 8-11 Rabe.

(2) *De rep.*, IV, 11.

(3) EVANTH., p. 64, 71-72.

(4) Vedi WILAMOWITZ, *Eurip. Her.*, I, p. 112.

(5) Presso ARISTOT., *Rhetor.*, III, 3, 1406 *b*, 12. Pel rapporto Odissea-Commedia vedi le fonti sopra cit., p. 112.

(6) *Oxyrh. pap.*, IX, p. 149, fr. 39, 7. — Il nesso Euripide-Menandro ci era già attestato da QUINT., *Inst. or.*, X, 1, 69.

« Controversie fra marito e moglie, padre e figlio, servo e padrone; poi le *peripezie*, violazioni di vergini, simulazioni di parto con bimbi suppositizi, ed i *riconoscimenti*, per mezzo di anelli e di collane: questi sono i fatti compresi nella Commedia Nuova, che Euripide condusse a perfezione, sebbene l'esempio primo venisse da Omero e — quanto alla conformazione dei versi (*στίχων γε*) — dal linguaggio comune » (1). — Chi avrebbe a tutta prima immaginato una parentela di questo vecchio brano di papiro con le nostre fonti grammaticali, specialmente coi concetti conservati da Tzetze, dove alla Commedia Antica, che si serviva *μέτροις ποικίλοις στίχων*, è opposta la Nuova, la quale *γλώττης σαφοῦς πρῶτα μὲν ἥρμοστο λόγοις*? (2).

Il frammento di Satiro ci insegna infine un'altra cosa che concerne la costituzione tecnica del Dramma. Risulta infatti che nel *μῦθος* comico la dottrina peripatetica distingueva le medesime parti, vale a dire la *peripezia* ed il *riconoscimento*, che da Aristotele sono esposte a proposito del *μῦθος* tragico; con la sola differenza che il *riconoscimento* della Commedia era in *meglio*, mentre l'altro era in *peggio* (3). Quindi restava esclusa dalla teoria del Comico la terza ed ultima parte enumerata da Aristotele: la *catastrofe* (*πάθος*) (4): e ciò serviva a riconfermare che la Commedia è *ἀκίνδυνος*, poichè (ricordiamoci)

(1) Dopo l' interpretazione da me data non ritengo necessario nè opportuno l' emendamento proposto per queste ultime frasi dal Leo, « Gotting. Nachr. », 1912, pp. 281-82. Anche meno accettabile mi pare la lezione di Arnim, *Supplem. Eurip.* (Bonn, 1913), che cambierebbe completamente il senso del brano.

(2) Pag. 42, 71-73.

(3) Di questa necessaria e spontanea distinzione abbiamo traccia presso Diomed., p. 58, 155-56 (brano sopra cit. p. 132): (*in tragoedia*) *liberorum fortunarumque priorum in peius adgnitio*: dove è facile riconoscere la terminologia cara ai Peripatetici (*ἐπὶ τὸ χεῖρον*). Questo non è visto dal Kaibel, che suppone il luogo essere corrotto. Ma se c'è lacuna, in quanto manca la descrizione della Commedia, questa dev'essere messa in seguito.

(4) *Poet.*, 11, 1452 *b*, 9-13. Di ciò è traccia negli *Schol. Dionys.*, p. 306, 23-24 e *passim*: la Tragedia avrebbe la sua conclusione *περὶ σφαγῶν καὶ φόνων*, la Commedia *περὶ ἀναγνωρισμοῦ*. Vedi anche *Aristoph. vita*, XII, Bergk, 10.

« ufficio della Commedia è *conciliare* la vita, della Tragedia *dissolverla* ».

Con questi elementi conviene ora unire le altre nozioni d'indole tecnica che ci sono fornite dai trattati bizantini *Della Commedia*. Dapprima la classificazione dei caratteri comici in tre gruppi: buffoni, simulatori, vanagloriosi, che già Aristotele aveva delineata (1). Poi la classificazione delle *forme* (*εἴδη*) del ridere, distinte in due grandi categorie: facezie che dipendono dalla *parola* (*ἀπὸ τῆς λέξεως*), e facezie che dipendono dalle *cose* (*ἀπὸ τῶν πραγμάτων*): la prima categoria suddivisa a sua volta in sette, la seconda in nove specie (2). Questa classificazione (per chi abbia la pazienza e l'acume di fare il raffronto) si trova quasi completamente riprodotta in Cicerone, che cita fonti greche *Περὶ γελοίου* (3).

Ma a che cosa potevano esse, in ultima analisi, ricondursi, se non al *Περὶ γελοίου* di Teofrasto?

(1) *Tract. coisl.*, 6, p. 52. Per Aristotele cf. *Rhetor.*, III, 18, 1419 *b*, 2 sgg.; *Eth. Nic.*, II, 1108 *a*, 20-25; IV, 1128 *a*, 20 sgg.

(2) *Tract. coisl.*, 3, pp. 50-51; TZETZE, p. 18, 31-46; p. 42, 78-81.

(3) *De orat.*, II, 248-84. Le fonti greche sono citate *ibid.*, 217 e 288. Il raffronto col *Tract. coisl.* è fatto, in parte, da VOLKMANN, *Die Rhetorik d. Griech. u. Röm.*, pp. 288-89 e, più compiutamente, da E. ARNDT, *De ridiculi doctrina rhetor.*, Diss. Kirch. Lusat., 1904. Può vedersi anche MAYER, *Theoph. περὶ λέξ.*, pp. 153, 162-64, 207-8, la cui ricostruzione è però falsata dall'intento di ridurre ad un unico schema anche DEMETRIO, *De interpr.*, e QUINT., *Inst. or.*, VI, 3: i quali hanno invece col *Tract. coisl.* molto minori punti di contatto che non Cicerone, e dimostrano quindi una diversa classificazione. Inoltre il Mayer ritiene l'importante divisione di facezie *in re* e facezie *in verbo* essere introdotta da Demetrio e non da Teofrasto (il che è inverosimile, perchè già Aristotele sembra aver tenuto questo criterio, *Rhet.* I, 11, 1372 *a*, 1, e Teofrasto averlo universalmente adottato), e la trattazione teofrastea essere desunta da un capitolo del *περὶ λέξεως* intitolato press'a poco *περὶ τοῦ ἡδέως λέγειν* (il che è pure inammissibile, inquantochè le forme del ridere classificate nel *Tract coisl.* non sono semplicemente quelle che convengono all'uso degli oratori, ma all'arte in genere, quindi all'apposita opera, *Περὶ γελοίου*).

Epilogo.

Nel sistema di Teofrasto e della Scuola peripatetica appare definitivamente espressa, anzi portata alle sue estreme conseguenze la tendenza originaria della *Poetica* di Aristotele: che si può definire tendenza del naturalismo e della classificazione. È superfluo qui dimostrare com'essa fosse corrispondente, oltrechè all'ingegno e all'opera tutta di Aristotele, anche al livello proprio della filosofia antica. La quale non poteva risolvere problemi che non convenissero alle sue funzioni storiche: quindi ai compiti che si era effettivamente segnati. E poichè il compito principale, allora, era di scoprire la *natura*, svolgendola dagli ingombri del *mito*, anche lo spirito fu preso come parte della natura; di questa natura che si proiettava fuori degli uomini: e divenne una cosa come tutte le altre cose: materia soggetta alle medesime norme, ai medesimi moduli con cui si misura e classifica il mondo esteriore. Dall antichità ai tempi moderni lo spirito ha compiuto una lunga evoluzione; ha imparato a pensare Sè stesso come base della realtà; ha trasportato in Sè il mondo esterno: è passato dall'oggetto al soggetto. dal reale all' ideale, dal trascendente all' immanente.

La *Poetica* di Aristotele è un episodio (non dei più trascurabili) in questa storia dello spirito umano. Di una così umile verità si sono dimenticati coloro contro cui noi abbiamo combattuto: che studiano il libretto aristotelico astrattamente, fuori di ogni considerazione storica; quindi non trovano difficoltà a ravvisare in esso i medesimi principî dell'Estetica moderna, e lo predicano degno di guidare ancor oggi i nostri giudizî letterarî. Onde abbiamo visto che l'Arte-Mimesi sarebbe già da Aristotele concepita come vera e propria creazione spirituale; gli oggetti della Mimesi, lungi dal confondersi con le cose della realtà esteriore, sarebbero identificati coi prodotti della fantasia: l'Arte separata dalla scienza: il fenomeno della catarsi identificato con la funzione liberatrice e purificatrice che l'Arte, come attività, esercita, sottraendoci alle passività delle impressioni naturali: e così di seguito.

A voler essere sinceri, gli autori di cosiffatte interpretazioni non hanno maggior ragione di quanta ne avessero, già prima, i Romantici (sia ad esempio il Goethe), e, meglio ancora, gli uomini del Rinascimento, i quali da Aristotele, appositamente alterato, pretesero ricavare la loro pedantesca legislazione letteraria. Tanto le une quanto le altre interpretazioni sono frutto di un'illusione, alla quale è facile sottostare quando non si sia muniti di senso storico, nè si abbia meditato sul relativo valore dei vari sistemi filosofici Non c' è concezione, per quanto falsa e sorpassata, che non contenga in sè qualcosa di vero: perchè il vero esiste sempre, più o meno confuso, in mezzo all'errore. Ciò che importa è la proporzione, la misura, il rilievo in cui sono gli uni rispetto agli altri elementi, onde si scopre una maggiore o minor parte di vero. Se voi in un antico pensatore scomponete la proporzione ed il rilievo di questi elementi: se scambiate l'accessorio col principale, l'oscuro col chiaro: se date luce meridiana a ciò ch'egli intravvedeva appena come barlume di verità offuscato dall'errore: voi mutate il punto di vista, e quindi anche il sistema. Fate un'alterazione storica. Perciò, nel rivivere l'Antico si richiedono assai più cautele di quante siano generalmente adoperate dai cultori di questa materia: e più che alle affinità, alle somiglianze, ai contatti dell'Antico con noi, conviene badare alle differenze, cercando di distinguere i limiti ch'esso incontrava, e che noi abbiamo superati.

Ma questo abbiamo dimostrato man mano, nell'esame dei singoli concetti, e non è il caso d'insistere. Invece, preme qui richiamare l'attenzione sur un fatto che è indispensabile per conchiudere le nostre idee sulla storia dell'estetica antica. Se il sistema di Aristotele ha una posizione e un' influenza predominante nella critica letteraria dei Greci e dei Romani, e se un tale sistema è poi (come l'abbiamo interpretato) fondamentalmente contrario all'Estetica moderna: ciò non toglie che si diano nell'antichità stessa talune affermazioni che a buon diritto si avvicinano all'estetica nostra, e possono considerarsi, con le debite riserve, precorrimenti o tracce di essa. Anzi, queste affermazioni furono proprio da noi messe in rilievo, studiando in altra occasione i papiri ercolanesi di Filo-

demo (specialmente i frammenti dell'opera *Περὶ ποιημάτων*), e indicate come un nuovo ed importante filone d' idee del quale ai giorni nostri non si aveva neanche il sospetto (1). Ebbene. Le idee estetiche di cui Filodemo è interprete escono precisamente da un lavorio di critica e di lotta contro la *Poetica* di Aristotele e contro i numerosi suoi derivati, Teofrasto, Prassifane, Demetrio di Bisanzio, Neottolemo di Pario, Zenone, Cratete di Pergamo ecc.; come da un lavorio di critica contro la *Poetica* stessa, e contro la sua pedantesca applicazione nel Rinascimento, sorgono i primi conati della rinnovata Estetica nei tempi moderni.

L'opposizione al sistema aristotelico non poteva venire dal mondo dei letterati e dei filologi (i quali sono sovente in ritardo verso i loro stessi tempi), e neppure dalle maggiori scuole filosofiche, la Stoica e l'Academica, le quali vi trovavano soddisfatte le proprie tendenze conservatrici, e quindi servirono, persino, a diffonderlo. Venne invece dalla scuola Epicurea. Questa, senza cadere nelle esagerazioni degli Scettici, fatte di pura e semplice negazione, aveva il còmpito di dare lo scrollo a tutti i valori morali ed intellettuali dell' Età classica.

Verso un più retto intendimento dell'Arte gli Epicurei erano portati dalla loro stessa tendenza di filosofi utilitarî; per cui non poterono convenire col comune pregiudizio dell'*utile dulci* oraziano, e sostennero, alto e forte, che « la poesia in quanto è poesia non può giovare ». Questo li avvicinava al concetto, per noi fondamentale, dell'Arte indipendente da qualsiasi fine pratico, morale, utilitario. Per un altro lato ancora essi si trovavano grandemente avvantaggiati: in quanto avevano una concezione del linguaggio e della sua origine, superiore a quella di Aristotele, cioè erano persuasi le parole essere, non *segno*, arbitrio, convenzione, ma prodotto delle impressioni naturali; e la diversità dei nomi dipendere quindi dalla diversità intrinseca delle cose. Ora, come la linguistica di Aristotele è strettamente connessa con la poetica del medesimo, così una diversa linguistica spiega e determina una diversa

(1) *Sulle tracce di un'estetica dell' intuizione presso gli antichi*, in « Atene e Roma », N. S., I (1920), p. 46 sgg.

estetica negli Epicurei. I quali arrivano al concetto della inseparabilità di *forma* e *contenuto* : anzi dimostrano quanti errori, grettezze, incoerenze il dualismo di forma e contenuto apporti nel sistema avversario. Noi vediamo allora il complicato edificio di Aristotele ridursi in frantumi.

Naturalmente la concezione degli Epicurei aveva dei limiti che oggi sono superati : poichè l'Arte non era del tutto staccata dal mondo esterno per portarsi dentro di noi : nè era sciolto l'equivoco di una conoscenza fantastica confusa con la conoscenza logica. Per giungere a vera maturità, per svilupparsi proficuamente, essa avrebbe dovuto trovare fin d'allora un terreno favorevole. Invece, sorse proprio in un'età di notevole erudizione, ma di scarsa attività creatrice : insomma di decadenza spirituale.

In qual modo però e fino a qual punto essa si elevi contro il dominio di Aristotele e dell'Aristotelismo : questo non può essere spiegato che in una completa storia dell'estetica antica.

09272

BINDING LIST JAN 15 1948

University of Toronto
Library

DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET

Acme Library Card Pocket
LOWE-MARTIN CO. LIMITED